

FIALHO DE ALMEIDA
CEM ANOS DEPOIS



FIALHO DE ALMEIDA
MCMVII

FIALHO DE ALMEIDA
CEM ANOS DEPOIS



OUTONO MMXI
Editora Licorne



ÍNDICE

Apresentação	7
Declaração da Senhora Directora do CEL-UÉ	9
Declaração do Senhor Presidente da Câmara de Cuba	10

ACTAS DO COLÓQUIO

Palavras da Senhora Directora da Biblioteca	13
Fialho, Florbela, Raul, <i>Ana Luísa Vilela</i>	15
A Língua de Fialho, <i>António Cândido Franco</i>	21
Traducir a Fialho de Almeida, <i>Antonio Sáez Delgado</i>	29
Modos e Estilos de Escola, <i>Carlos J.F. Jorge</i>	33
A Questão Estético-Genológica, <i>Duarte D. Braga</i>	57
Notas sobre Cuba e Fialho, <i>Francisca Bicho</i>	69
A Figuração da Artista, <i>Eunice Cabral</i>	99
Fialho de Almeida–Manuel Ribeiro, <i>Gabriel Rui Silva</i>	109
O “Génio Obscuro” de Fialho, <i>Isabel Cristina Mateus</i>	113
Fialho de Almeida, <i>Joaquim Palminha Silva</i>	129
Fialho e Antunes da Silva, <i>Maria João P. Marques</i>	135
Disforia, Carnaval, Alienação, <i>Miguel Filipe M.</i>	143
O Escritor e o Crítico, <i>Paulo Guimarães</i>	171
A Evolução do Pensamento Político, <i>Ricardo Revez</i>	181
Tábua Biográfica de Fialho	205
Bibliografia – Fialho de Almeida	209

DOCUMENTOS

A Morte de Fialho vista por <i>Manuel da Fonseca</i>	219
Fialho depois da Morte por <i>Raul Brandão</i>	220
Fialho de Almeida por <i>Guerra Junqueiro</i>	222
Carta de Eça de Queiroz a Fialho de Almeida	224
Carta de Fialho de Almeida a Coelho Neto	227

Testamento de Fialho	228
Certidão de Óbito de Fialho	232
Duas Notas por <i>Afonso Cautela</i>	233

ANEXOS

No Centenário da Morte do Escritor, <i>Francisca Bicho</i>	239
Palavras à Beira do Jazigo, <i>Joaquim Palminha Silva</i>	242
Fialho: um Ressentido? <i>Joaquim Palminha Silva</i>	243
Editorial – Os Cavadores, <i>Paulo Barriga</i>	245
Registo Fotográfico	247
Nota Final	251



APRESENTAÇÃO

A forma como os pósteros, depois do desaparecimento físico de Fialho, o leram, é por si mostruário seguro e bem torneado da desmedida grandeza deste varão da portuguesa língua.

Em primeiro lugar, Raul Brandão, o autor de *Húmus* (1917) – credor, para aí me ficar, dos instrumentos de Vergílio Ferreira –, que no primeiro volume das *Memórias* (1919) lhe dedica em copiosas páginas vasto retrato, sondando-lhe a alma com tão aguda linha que o temos vivo diante de nós no feixe mais íntimo de nervos e emoções que foram seus. Desse quadro, que só o maior dramaturgo da História portuguesa tinha mão para fechar, tiro este desabafo tão representativo do lugar cimeiro em que Brandão punha Fialho: *A sua obra só tem outra que se lhe compare, a de Camilo.*

Depois de Brandão, Teixeira de Pascoaes, a mais crucial encruzilhada da contemporaneidade portuguesa, donde saíram todas as acções e reacções do século XX português, credor também ele de tantos, o último dos quais Mário Cesariny, e que em *Os Poetas Lusíadas* (1919) vê Fialho com um dos quatro grandes poetas em prosa da língua, um prosador sublime e excessivo, cujos pares são Camilo, Oliveira Martins e Brandão. Da visão *furiosa* de Pascoaes, extraio o passo, porventura a sobrenaturalização mais certa do génio do transtaganos: *Fialho excedeu todos os pintores. Ultrapassou a luz e apropriou-se do próprio fogo que a dimana! As tintas são de fogo na sua paleta elevada ao rubro. É um demónio a pintar!*

Por fim Fernando Pessoa, que teve talento para si e para os outros, para fazer render e desbaratar, que sobrepujou o silêncio e olhou o mistério, que hoje merecia a discrição e não o ruído, esse que no *Livro do Desassossego* convoca Fialho ao lado de António Vieira, dizendo que sem sintaxe não há emoção duradoura e dando como exemplo *tal página de Fialho*, crédito que bastaria, se outro não houvesse, para dar glória linguística, engaste que nada pui, a qualquer civil, quanto mais ao bisonho José Valentim, criado num fojo rústico do Mendro, terra de samarras e safões, como António Vieira o foi no recôncavo baiano, terra de contas e cocares.

A Universidade de Évora, através do Centro de Estudos em Letras e do Departamento de Linguística e Literaturas, não podia ficar indiferente à passagem dos cem anos do falecimento de semelhante cumeada das letras. Sem entraves, com o espírito posto na efeméride, avançou-se a 4 de Março de 2011, dia em quem se somavam os anos da sua passagem, para um contubérnio de estudiosos, que na Sala de Belas Artes da Biblioteca Geral da Universidade colloquiaram de forma livre e aberta com numerosa assistência.

Este volume é em vasta medida o resultado dessa jornada de estudos fialhinos. Procurámos porém alargar o espaço e diversificar as colaborações de modo a criar um livro que surgisse como uma síntese daquilo que a data comportou. Ficámos longe, não obstante o esforço, de tocar o propósito; faltam aqui as três teleconferências que tiveram lugar em Vila de Frades e que noutro passo, adiante, se hão-de dar em letra paginada. Fialho de Almeida merece mais, sempre mais. Trata-se do renovador primaz da língua portuguesa do século em que viveu, avantajando-se por este lado a qualquer escritor do tempo, o único que rasgou o trilho aos dois grandes picos da língua do século seguinte, Aquilino Ribeiro, que lhe deve imenso, até o ter estado em Beja, e Guimarães Rosa, num selo de fogo de que a língua, espírito livre, a nada pertence e sopra por surpresa e novidade onde bem lhe apetece.

Por último cabe-me agradecer as vontades que facilitaram esta sucessão de eventos. Antes de mais, na Universidade de Évora, sem esquecer a equipa da Biblioteca Geral da Universidade, aos professores doutores Ana Clara Birrento, Maria do Céu Fonseca e Fernando Gomes, meus colegas no Departamento de Linguística e Literaturas, a primeira directora da Biblioteca Geral, a segunda responsável do Centro de Estudos em Letras e o terceiro director do DLL. Depois aos senhores presidentes dos municípios da Cuba, Francisco Orelha, e da Vidigueira, Manuel Luís da Rosa Narra, que se associaram sem tergiversações à publicação deste volume. Agradeço ainda à senhora vereadora da cultura do município da Cuba, Teresa Calado, o entusiasmo em lembrar Fialho na vila que o viu partir, de que resultou pungente romagem ao jazigo de Fialho na manhã de 5 de Março de 2011, e do mesmo modo a Luís Amado, presidente da Junta de Freguesia de Vila de Frades, e Maria João Roque, enérgica vilafradense, que o mesmo fizeram, em valioso programa, para o vilar que o viu nascer. Finalmente uma palavra de reconhecimento a todos os colegas que se dispuseram, em condições adversas, com prazos estreitos, de forma graciosa, a colaborar neste volume e muito em especial a Isabel Cristina Mateus pela valiosa ajuda que me deu em aspectos parcelares dele. Uma palavra ainda de gratidão a Luís Amaro, fialhino de antiga data.

Aos munícipes da Cuba desejo que a Casa Fialho de Almeida possa em breve dar os primeiros passos, em associação com Vila de Frades, onde está a bela escola Fialho de Almeida, legado do escritor, na esperança que cem anos após, em 2111, outros como nós possam lá estar a coloquiar Fialho, dessa vez ao lado dos leitores dum Guimarães Rosa ou dum Luandino Vieira, honras indeléveis da maninha fala que nasceu nas bouças nebulosas do Minho, numa sumptuosa constelação universal que põe a conversar todo o mundo de portuguesa língua.

DECLARAÇÃO DA SENHORA DIRECTORA
DO CENTRO DE ESTUDOS EM LETRAS - UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Constitui grata tarefa subscrever estas poucas linhas na abertura de *Fialho de Almeida—Cem Anos Depois*, publicação que torna redivivo um autor de transição entre os séculos XIX e XX, que enriqueceu a língua portuguesa, mormente no campo do léxico, e dela fez expressão de realismo e naturalismo literários. Uma defesa da figura de José Valentim Fialho de Almeida fica agora a dever-se a António Cândido Franco.

Comemorou-se, em 4 de Março de 2011, o primeiro centenário do falecimento do escritor Fialho de Almeida. Vários meses antes da efeméride, António Cândido Franco, com comprovada autoridade, alertava para a necessidade de o Centro de Estudos em Letras promover uma jornada de estudos em tributo à obra do escritor alentejano. Em boa hora o fez; eis agora o resultado desta iniciativa, que, à laia de homenagem, reuniu na Universidade de Évora, em 4 de Março de 2011, vários estudiosos de Fialho contista e cronista.

Uma observação final na linha do conhecido fragmento de Bernardo Soares: “Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões”. Na criação literária de Fialho, esta vertente instrumental da gramática é um exercício de estilo, onde a transigência gramatical é inevitável. Os *madamoázeles*, *aviscondalhamento*, *semcerimonizar*, *suicidante* correspondem ao uso reflectido de mecanismos gramaticais em nível estilístico; e casos de *chatons*, *gouache*, *vitraux*, *chalets*, *silhouettes*, *nurseries*, *baccarat*, *char-à-bancs*, *forains* vêm necessariamente à colação como marca de uma época de francofilia cultural em tempo de purismo gramatical e de intolerância linguística. Recorde-se apenas que, um ano depois da morte de Fialho de Almeida, vinha a lume o vol. II da obra *Estrangeirismos* (1912) do gramático português Cândido de Figueiredo, que, desde o princípio do século XX, terçava armas contra a neologia de importação estrangeira reflectida na nossa arte e literatura, e sobretudo contra os galicismos ‘inúteis ou dispensáveis’, ‘disparatados ou ridículos’ (vol. I, 1902).

Maria do Céu Fonseca
Direcção do Centro de Estudos em Letras, Universidade de Évora

DECLARAÇÃO DO SENHOR PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE CUBA

O Escritor Fialho de Almeida nasceu em Vila de Frades no ano de 1857. Mais tarde foi viver e trabalhar para Lisboa como ajudante de farmácia onde estudou tendo-se formado em Medicina.

Foi também aí que iniciou a sua actividade de escritor e panfletário tendo começado por escrever algumas das suas primeiras obras literárias. Anos depois regressou ao Baixo Alentejo, mais concretamente à vila de Cuba onde casou, viveu, veio a falecer em 04 de Março de 1911 e onde está sepultado.

Esta figura ímpar do panorama literário nacional deixou-nos uma obra inegável, um legado que Cuba, Vila de Frades e o país lhe deve.

Amado por uns, odiado por outros foi sempre fiel às suas convicções. Como Baixo Alentejano foi nesta região de planície calma e serena que se inspirou e deu continuidade às suas obras.

Miando pouco, arranhando sempre e não temendo nunca! Este testemunho é bem revelador do seu carácter. Escritor polémico mas sem dúvida um vulto maior da literatura portuguesa do século passado.

O Município de Cuba tem vindo a promover muitas iniciativas com o propósito de destacar e lembrar o escritor e a sua obra literária, como por exemplo o lançamento do Concurso Literário Fialho de Almeida, a edição da colectânea de Contos, a aquisição da Casa Fialho de Almeida, a construção de um monumento para homenagem ao escritor e o tratamento e a disponibilização *on-line* do seu espólio. Está também em curso um Projecto de Requalificação da Casa Fialho de Almeida, passando este a ser um espaço de leitura, pesquisa e de conhecimento onde se irão desenvolver actividades culturais mantendo sempre viva a obra do escritor. Este ano comemorámos o Centenário da sua morte onde incluímos várias actividades em parceria com a Junta de Freguesia de Vila de Frades tendo ficado acordado que no futuro iremos desenvolver várias acções conjuntas com esta freguesia visando sempre promover e divulgar a obra de Fialho de Almeida.

Francisco Orelha
Presidente da Câmara Municipal de Cuba

ACTAS DO COLÓQUIO
FIALHO DE ALMEIDA · CEM ANOS DEPOIS





PALAVRAS DA SENHORA DIRECTORA DA BIBLIOTECA GERAL DA
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

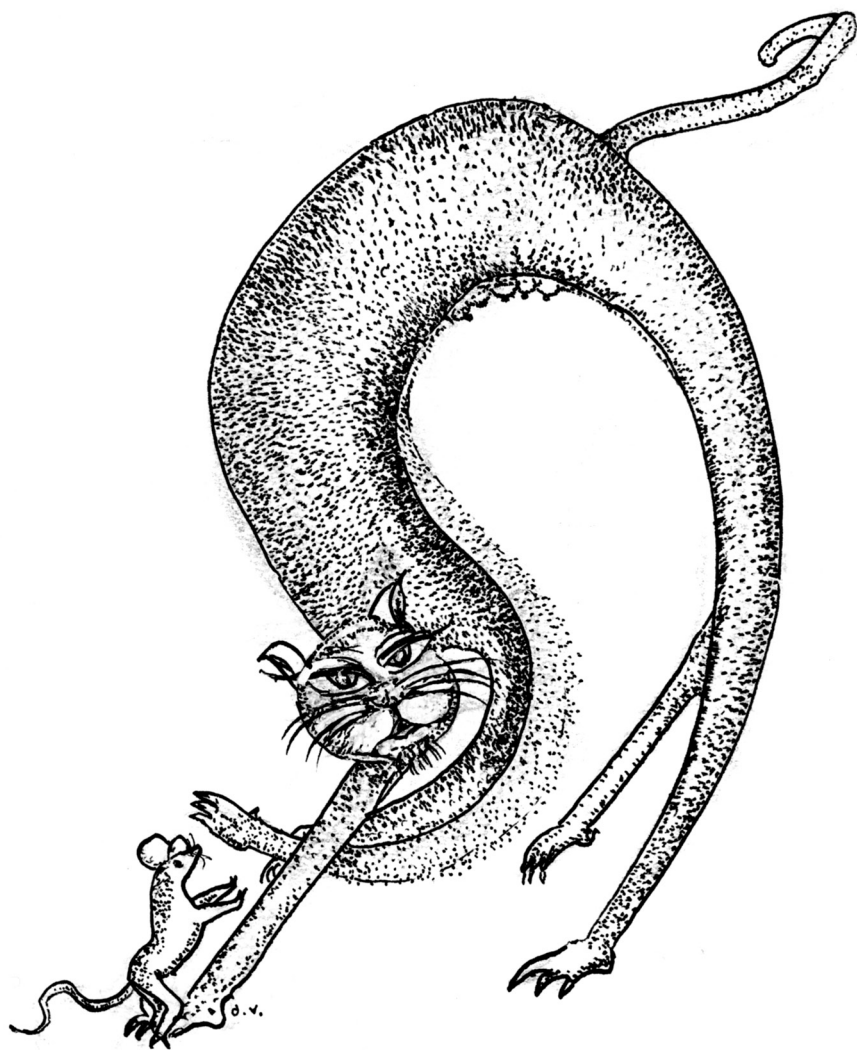
Ana Clara Birrento
(CEL · Universidade de Évora)

No dia em que se evoca a memória de Fialho de Almeida, é com grande prazer que a Biblioteca Geral da Universidade de Évora se associa a este evento. Quero saudar todos os presentes e agradecer a escolha deste espaço da Sala de Belas Artes ao prof. doutor António Cândido Franco, grande dinamizador desta comemoração. É realmente uma enorme honra acolher a homenagem a um grande escritor, nascido no Alentejo, mas capaz de representar por palavras o sentir do povo português. A celebração do centenário da sua morte organizada pelo Centro de Estudos em Letras da Universidade de Évora conta não só com a participação de membros investigadores do referido centro, alguns também docentes do Departamento de Linguística e Literaturas e com um dos grandes estudiosos eborenses de Fialho de Almeida. A todos muito obrigada. As vossas intervenções irão, estou certa, enriquecer o património crítico sobre o autor e ensinar-nos algo mais sobre Fialho de Almeida. Gostaria ainda de sublinhar que estas iniciativas corroboram aquela que é a minha visão de uma Biblioteca de Ensino Superior: um lugar de conhecimento que nos dias de hoje enfrenta novos desafios que passam pela procura de novas formas de comunicação, que maximizam o vínculo interactivo entre a Biblioteca e a comunidade e desempenham papel de relevo na socialização do conhecimento, na produção, no acesso e na partilha de informação.

As bibliotecas universitárias tornaram-se um espaço de construção do conhecimento e de mediação, procurando desempenhar funções, bem como oferecer produtos e serviços essenciais para melhorar o acesso à educação e à qualidade do ensino-aprendizagem. Temos conseguido demonstrar que este é um espaço moderno, dinâmico e actualizado. Iniciativas abertas a todos, como esta, têm trazido ao notável espaço desta Sala alunos, docentes e membros da comunidade que são o melhor veículo de difusão das actividades da Biblioteca Geral da Universidade de Évora.

Mais uma vez, muito obrigada a todos e votos de bom trabalho.

4 de Março de 2011



FIALHO, FLORBELA, RAUL

Ana Luísa Vilela
(CEL · Universidade de Évora)

Fialho de Almeida, Florbela Espanca e Raul de Carvalho nasceram, respectivamente, em 1857, 1894 e 1920. Todos eles escritores alentejanos, pertencem a gerações imediatamente sucessivas. Poderiam ser filhos uns dos outros. E, de facto, esta sequência tem muito de *linhagem* – como se cada um tivesse herdado, e transmitido, um feixe de traços literários, estéticos, experienciais, enunciativos e temáticos de eleição. Produto de uma peculiar afinidade entre personalidades literárias, entretece-os um conjunto coeso de sentidos e destinos. Entre os vários vectores comuns que poderia isolar, menciono quatro evidências: em primeiro lugar, a sua matricial “inadaptação”, traduzida frequentemente em amargura e revolta; depois, a sua umbilical ligação à terra e à Natureza alentejana; em terceiro lugar, a veemência e o peso temático que nas suas obras contraditoriamente detêm o orgânico e o divino; por último, a extraordinária energia passional e enunciativa da sua *deixis* literária. O primeiro destes vectores congloba, penso, os outros: por isso, e porque me escasseiam tempo e talento, aqui me deterei mais nele, referindo-me aos outros mais brevemente.

Fialho, Florbela e Raul são, cada um à sua maneira e pelas suas razões específicas, tipicamente *misfits*: seres inadaptados nos planos pessoal, literário e social. Em todos os três, o meio de origem, a educação e até a actividade profissional (ou a sua falta) denunciam esta inadaptação constitutiva. Praticante de farmácia, depois médico, a familiaridade de Fialho com uma visão excremental, alucinadamente *biologista* do corpo serve muito mais à escrita literária do que à clínica, que nunca exerceu. Raul de Carvalho, também praticante de farmácia desde a infância, depois delegado de informação médica na capital, essencialmente auto-didacta, preenche torrencial e caoticamente, com poemas, os intervalos entre as linhas impressas das publicações dos laboratórios farmacêuticos para que trabalha, os seus cartões de visita profissionais e numerosos blocos de apontamentos, alastrando as camas dos hospitais portugueses e ingleses em que sucessivamente se interna. Florbela, a quem o sexo poupou o ter de ganhar a vida, e a quem roubou a possibilidade de uma instrução formal, nunca se recompôs da sua educação superficial e, quando quer ganhar por si própria algum dinheiro, traduz obras medíocres (como o fez Fialho e, um pouco melhor, Raul) – enquanto lê Ruben Darío, dialoga com Américo Durão e se irmana a António Nobre.

Boémios do “Martinho” ou do “Gelo”, todos estão perfeitamente conscientes da excepcionalidade do seu talento e da fatalidade de uma vida consagrada, talvez ingloriamente, à escrita. Todos os três lutam por um reconhecimento que sabem irregular, contraditório, equívoco e, em todos, profundamente insatisfatório. Se Fialho se auto-inflige, com uma espécie de exasperada lucidez, no famoso texto “Eu”, a imagem literária de “um desequilibrado indolente, que arma à sensação por via do galicismo”¹, a qual reconhece ser a sua imagem perante os outros – o fraseado truculento, feito, como diz, de verrina e de espuma, e eivado de auto-justificações e misantropia, não esconde, antes revela, a sua exacta consciência de uma prolificidade e de uma genialidade estilística a que o seu tempo e o seu temperamento literários não puderam, nem nunca poderiam, conferir a perfeição a que aspira. Quando Florbela se embebe nas suas *poses* de “Castelã da Tristeza” e “Princesa Desalento”, não deixa contudo nunca, desde sempre, de se representar “altiva e couraçada de desdém”², falando de igual para igual com os poetas mortos³. Em todos os três, como mais explosivamente o manifesta Raul de Carvalho na obra inédita *Célula*, o material autobiográfico e temperamental se mescla, de modo inextricável, ao ficcional e ao poético.

Aceitemos, por um momento, como propõe Álvaro Pina a partir de Raymond Williams, que

*A posição a partir da qual um sujeito, individual e social, começa a conhecer a comunidade é a posição que permite ao sujeito, uma classe ou um grupo, protagonizar as suas relações com outras classes, outras posições, outros programas sociais.*⁴

Facilmente reconheceremos que esta “posição”, de onde partem Fialho de Almeida, Florbela Espanca e Raul de Carvalho para reproduzir a sua própria *comunidade conhecível* é, antes do mais, a da sua condição de Artistas, que reclamam acima de todas – e à qual se vão acrescentar outras, mais individuais mas todas antifrasticamente prestigiosas: pobre, solitário, idealista, injustiçado, neurótico, amoroso, alentejano, cidadão, comunista, devoto, homossexual, “maior do que os homens”. Em “Les Faux-Monnayeurs”⁵, à recusa da sentimentalidade pelo Partido Comunista vai Raul opor o “eu” lírico no seu apego a essa “luz efémera, mas que brilha enquanto brilha”, afirmando explicitamente a valência ontológica das suas próprias produções poéticas: “Poemas em que digo: que gosto do que gosto e digo

¹ Almeida, Fialho de, “Eu”, em *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*, Lisboa, Clássica Editora, 1919.

² “Castelã da Tristeza”, em Espanca, Florbela, *Sonetos* (26.ª ed.), Lisboa, Bertrand, 1994. 40

³ “Torre de Névoa”, id. 43.

⁴ Álvaro Pina, “Comunidade Conhecível”, http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/C/comunidade_conhecivel.htm

⁵ Poema da obra inédita *Célula* (1967).

sempre a verdade”. Fialho sugere, constante e multimodamente, a sua natureza de génio incompreendido, como o Baudelaire que tanto admirou, considerando-se “um dos raríssimos escrevinhadores portugueses em cuja obra o assunto é que dita o estilo”⁶, distinguindo-se de todos e erigindo a figura do Artista como uma das suas obsessões ficcionais e pessoais.

Trata-se, então, nos três autores alentejanos, da reivindicação de um lugar *implausível* entre todos, o lugar da devastação e da implosão, causadas pela acumulação tensional e contraditória dos vários traços identitários coexistentes. Fialho, Florbela e Raul asseguram, assim, a essencial *inconhecibilidade* do seu projecto pessoal, afirmado através do paradigma das condições da excepcionalidade, da proscricção e da denegação – avatares da figura maldita do Artista romântico, matriz maior dos seus estros.

Propensos, todos os três, a projectar a escrita como acto de audácia e de rebeldia ressentida, todos os três se reconheceriam nos famosos “Versos de Orgulho” de Florbela Espanca: “Porque eu sou Eu e porque Eu sou alguém”. Como na poetisa calipolense, em todos os três a ontologia se embebe no Eros e no sentimento de serem “maiores” do que a sua *persona* social. A construção desse “eu” íntimo, palpitante e hipertrofiado é, em todos eles, a própria matéria-prima estética. Assim, a consideração da vertente autobiográfica em qualquer deles não se sobrepõe à abordagem textual, nem pobremente a pode “explicar”. Antes constitui, com ela, um conjunto temático irreduzível; a poesia claramente autobiográfica de Raul, o narcisismo lírico (passe a redundância) de Florbela, a insatisfeita verrina visionária que Fialho introjecta, a sua desesperada intuição de um estetismo transfigurador e auto-redentor – não são apenas contundentes “testemunhos”, mas a problematização de todos os rótulos plausíveis por parte de três sujeitos-autores profundamente anti-institucionais. Todos os três se assumem como sujeitos em processo de refundação organicamente estética.

A pertença de Fialho, Florbela e Raul a um comum espaço alentejano, que todos reconhecem como sua mundividência fundadora, está, parece-me, ancorada na solidão absoluta e irremissível, própria da criação artística. Todos os três, em maior ou menor grau, encontram na moldura doirada da memória alentejana um território privilegiado de projecção estética, ontológica e ficcional. Como disse Urbano Tavares Rodrigues, outro alentejano: “Alentejo. Acaso nenhuma região de Portugal põe, como esta, na literatura, a marca da terra.”⁷ Essa marca imbrica-se inextricavelmente numa poética da solidão. É a “solitude essentielle” de que nos

⁶ Almeida, Fialho de, “Eu”, op. cit.

⁷ Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, tomo 1, Porto, Figueirinhas, p. 34.

fala Maurice Blanchot – aquela solidão que propicia a irrupção da dissimulação criadora⁸. Por outro lado, todos os três, nas suas práticas literárias profundamente heterodoxas, na sua veemência passional e na sua interrogação radical do mundo, encontram na abertura lisa e despojada do espaço alentejano a materialização da sua própria “geografia poética”. Repete Raul, em *Tautologias*: “Se há coisa que eu sinta/ com amor e terror/ são as coisas que falam/ do meu Alentejo.”⁹ Suspira Fialho, em “As Vindimas”: “Oh! quem me dera ser um camponês, como que uma emanção da paisagem que o meu olhar abraça daqui, e bem forte, bem novo, bem fulvo”¹⁰. Ecoa Florbela, em “Rústica”: “Ser a moça mais linda do povoado,/ Pisar, sempre contente, o mesmo trilho” ...

Ancorada, como propõe Lucília Verdelho da Costa, na revolta de um decadente¹¹, a específica poética de Fialho incorpora, como a de Florbela e a de Raul, um erotismo vibrante e áspero, mesclando muitas vezes, como mostrou Eduardo Cintra Torres¹², o ambiente urbano e multitudinário ao sentimento efémero de fusão intensa, transgressora, à margem da institucionalidade social. Mas também, em Fialho, o Eros se tinge de vício brutal, vulcânico – bíblico, como diz Óscar Lopes¹³ e se pode ler em “Os Pobres”. Tal como, em Florbela, o Eros alcança arroubos místicos e siderais, indiferenciando-se de um apelo místico ou, em alguns sonetos, da dádiva escancarada e sussurrante. Do mesmo modo, em Raul de Carvalho o homoerotismo muitas vezes desassombrado frequentemente se entrelaça quer com as figuras do androginato, da fusão maternal, telúrica e espiritual, quer com sínteses metapoéticas.

Nos três autores alentejanos, a escrita intensamente carregada de *fisicalidade* não descreve, na verdade, o corpo, os corpos – mas, tal como defende teoricamente Michel Collot¹⁴, capta-os numa teia fónico-semântica capaz de mimetizar, na superfície unidimensional do discurso verbal, o *continuum* sensorial. Em todos os três, não é de uma escrita *sobre* o corpo físico que se trata, mas de uma escrita em que a corporeidade é tomada como uma revelação da verdade, derradeiro e único habitáculo do Ser, exorbitando os contornos da figura e estilizando-a, tornando-a numa espécie de alma material. A poesia de Florbela tem indubitavelmente pálpebras roxas e rasgos de árvore sedenta; a alma da Ruiva de Fialho é também profundamente

⁸ Blanchot, Maurice, *L'Espace Littéraire*, 1955, Paris, Gallimard, p. 28.

⁹ Carvalho, Raul de, *Obras de Raul de Carvalho I – Obra Publicada em Livro* (com Nota de Luiz Fagundes Duarte), Lisboa, Caminho, 1993, p. 502.

¹⁰ Almeida, Fialho de, *O País das Uvas* (12.ª ed.), Lisboa, Clássica Editora, 1982, pp. 58-59.

¹¹ Costa, Lucília Verdelho da, *Fialho d'Almeida. Um Decadente em Revolta*, Lisboa, Frenesi, 2004.

¹² Torres, Eduardo Cintra, “Quando a multidão e o amor se encontram na literatura”, in *Sociologia, Problemas e Práticas* n.º 58, 2008, pp. 157-175. Também acessível *on-line* em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n58/58a08.pdf>

¹³ Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio*, I, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 182.

¹⁴ Collot, Michel, *Le Corps Cosmos*, 2008, Paris, La Lettre Volée, pp. 102-103.

ruiva, tal como o corpo amado de Judith se alimenta, literalmente, de rosas; e, em todos, como diz exemplarmente Raul, se procura do corpo a castidade das palavras, “como a ti próprio, no abismo, te procuro”¹⁵.

A inadaptação pessoal, típica dos três autores, produto parcial do meio, da educação, das leituras e experiências, caldeada em ressentimentos e revolta, mas essencialmente servindo a construção problemática e arrasadora de um “eu” – pode, pois, julgo, encontrar tradução directa na dificuldade que tem tido a crítica em lidar com todos estes três autores alentejanos. Avessos a rótulos, eles pulverizam periodologias e classificações. Fialho é naturalista, decadentista, simbolista, tudo isso de forma exasperada e contraditória. Será Florbela neo-romântica, como insistem geralmente os críticos – mesmo que se aproxime do simbolismo e até do modernismo? Já Raul foi tudo e o seu contrário: a sua biografia literária confunde-se com a história da literatura portuguesa contemporânea, do neo-realismo à pós-modernidade. A integração no cânone literário tem sido, em todos os três, desconfortável e equívoca. Fialho é o mais justamente consensual, e pouco lido. Florbela a mais controversa, e a mais amada. Raul, tão importante enquanto foi vivo, parece agora que nunca existiu. De todos os três, em compensação, são contadas anedotas e lembrados episódios de espírito¹⁶, que lhes mitificam o temperamento ou a neurose – em todos se misturando, à crítica, a necrofilia ou o diagnóstico clínico póstumo...

A força performativa das obras dos três autores, a sua peculiar “dicção”, simultaneamente torrencial e coerente, interliga-os como uma língua comum, embora falada individualmente, por cada um ao seu modo. Em Fialho, apesar da sua riqueza e diversificação, sempre ressoa o mesmo ideal estético, em que se mesclam e fabulosamente se imbricam o orgânico e o fantástico, o sarcasmo e o vago, o hibridismo e a caricatura, a fragmentação e a retórica, as estruturas simbólicas da condenação e as da redenção – e, permeando-as, o poderoso apelo da terra, a que se rendeu no fim. Florbela não deixa nunca de sonhar em reunir “num verso a imensidade”¹⁷. Em Raul, a ancoragem básica ao real material, social e emotivo da sua infância parece por vezes, diríamos parafraseando Staiger¹⁸, “soar como língua”. Trata-se, talvez, nos três autores alentejanos, da busca, tipicamente moderna – e, em Fialho, largamente antecipatória – de uma utopia estética, uma “Língua Mágica”,

¹⁵ Carvalho, Raul de, op. cit., p. 428.

¹⁶ Vejam-se a generalidade da crítica de Florbela, a devoção afectiva da recente homenagem a Raul, em Alvito (Abril de 2010) e, por exemplo, a obra *O Espírito e a Graça de Fialho*, por Luís de Oliveira Guimarães (Lisboa, Romano Torres, 1957).

¹⁷ “Vaidade”, em Espanca, Florbela, op. cit., p. 38.

¹⁸ Staiger, Emil, *Conceitos Fundamentais de Poética* (3.ª ed), trad. de Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997, p. 21.

que fosse capaz de recuperar, à maneira dos fenomenologistas, a linguagem do Ser e das coisas, a verdade intrínseca do Real¹⁹.

A mesma intensidade passional – modulada de rancor, ou abjecção, ou subtileza, ou sentimentalismo, ou delírio, ou dádiva, ou pessimismo – escande, nos três, as suas típicas instantaneidade e irregularidade criativas. São marcas inegáveis, em Fialho, Florbela e Raul, de um artesanato estético, de uma *poiesis* profundamente ligada à consciência de si, à prescrição de um destino excepcional (e exemplarmente doloroso), e à enunciação de um excesso. O próprio incómodo crítico que estes três autores coincidentemente geram pode ser interpretado como um sintoma freudiano dos ressentimentos, neuroses, impasses e fascínios – dos próprios críticos.

Assim, esta linhagem de escritores alentejanos constituirá, afinal, um dos mais nobres e sérios desafios para a crítica. Será a crítica capaz de, respeitando a sua natureza bravia, rugosa e desviante, lhes fruir os excessos, lhes acariciar as cicatrizes, de lhes estimar as imperfeições?

Quero crer que a crítica não terá, naturalmente, outro remédio: os críticos passam, os Artistas ficam.

Fevereiro de 2011

¹⁹ Júdice, Nuno, *As Máscaras do Poema*, Lisboa, Aríon (col. Parque dos Poetas), 1998, p. 14.

A LÍNGUA DE FIALHO DE ALMEIDA*

António Cândido Franco
(CEL · Universidade de Évora)

A linguagem verbal foi a arte de Fialho. É tão manifesta a sua dotação, que momentos há que nele tudo é expressão, desde o cometimento panfletário à crueza retratista. O que em ambos subsiste é uma fabulosa arte da prosa, um trabalho requintadíssimo sobre a linguagem, um esforço perfeito, que adequa as suas voltas às intenções do enunciador. Fialho revolveu tanto a matéria verbal, remexeu tão fundo nas raízes das palavras, que se tornou no mais importante renovador da língua do seu tempo. Foi um prosador incomparável. A sua linguagem é sempre nervosa e vivíssima, vibrando de ritmo e de imagens. As combinações da frase são caprichosas, mas de uma clareza admirável, e o vocabulário inteiramente pessoal. O retrato faz-se pela deslocação de uma palavra conhecida, a imagem, ou pela criação lexical, o neologismo. Uma nova palavra, formada por derivação ou por aglutinação, com o recurso a várias línguas (português, espanhol, francês, inglês), condensa uma significação riquíssima, além de uma precisão muitas vezes explosiva. Há casos que essa significação irradia um texto de dezenas de páginas, como acontece em “Crítica à Sociedade Portuguesa”, com o uso genial de um novo substantivo, *aviscondalhamento*. Nesta palavra, o autor concentra a força das suas ideias sobre a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, com o abastardamento financeiro da aristocracia de sangue. O exemplo mostra-nos, além disso, as preferências da sua língua de criador. Está lá o gosto perfeito pelo neologismo dúctil e vivo, de sapidez plebeia e frontalidade crítica, que se decompõe sem asperezas e sem tombos, numa vasta e expressiva família de palavras (*aviscondalhar, aviscondalhado, aviscondalhadamente, aviscondalhante*).

Os neologismos são, na prosa de Fialho, de uma extensão enciclopédica; o seu levantamento mereceu um primeiro grande estudo de Cláudio Basto. Este filólogo chamou a atenção para os seguintes aspectos lexicais de Fialho: a ductilidade na verbalização de nomes próprios e comuns e na adjectivação dos mesmos (passando por vezes o adjectivo a advérbio de modo, *Grandela, grandelesco, grandelescamente, Voltaire, voltaireano, voltaireanamente*); a derivação por sufixos aumentativos ou diminutivos; a facilidade em aporluguesar palavras estrangeiras; o gosto pela criação analógica de

* Por impossibilidades várias, antes do mais a morosa organização deste volume, retoma-se, revisto, capítulo anteriormente publicado em *O Essencial de Fialho de Almeida* (2002). A questão da *língua* afigura-se prioritária em Fialho de Almeida, ao lado do simbolismo zoomórfico, e anda muito longe de ter tido os estudos largos, em forma de dicionário, que merece e justifica.

palavras (da relação questão-questiúncula, tirou Fialho *ambição-ambiciúncula*) e pelo uso de nomenclaturas técnicas invulgares (em geral substantivos da área da medicina, da zoologia e mais raramente da botânica, que podem todavia derivar numa extensa criação colateral). Salta, nos exemplos apresentados, a insistência de Fialho em formar palavras a partir dos caminhos da derivação (prefixação e sufixação). Uma boa parte da sua novidade lexical é feita por palavras derivadas; as compostas são em número muito menor, não obstante a sua forte expressividade.

Registem-se alguns verbos que Fialho derivou de substantivos e adjectivos, por recurso ao sufixo *-ar*, seguindo de resto uma via antiga de formação de novas palavras na língua portuguesa. O processo repete-se sem descanso na prosa de Fialho, da fábula à notícia crítica mais improvisada, numa profusão delirante e expressiva, que torna trabalhoso o seu levantamento completo e morosa a sua interpretação de pormenor. Além das dezenas de verbos registados por Cláudio Basto, acrescentem-se os seguintes (alguns já conhecidos antes da sua prosa, mas que ele desempoeirou e ajudou a consolidar):

aeroplanar, afervorar, ajornalar, alcachinar, alfinetar, alisboetar, amalterar, amanuensar, amosendar, anarquisar, apoleinar, aproximar-se, apulhastrar, arcebispar, assapateirar, ave-mariar, bifar (comer um bife), binocular, bistrar, borborigmar, brasilar, brejeirar, cacicar, cadaverizar, calefrier, campanular, caquetizar, caracolar, carroçar, catrapiscar, chuchurubiar, clinicar, cocegar, comatizar, comboiar, cronicar, croniqizar, debutar, decilitrar, deletrear, desencasquear, desfibrinar, desquadrilar, destrelar, dilucular, emossar, emplumachar, enausear, encinzeirar, enconxarrar, encortiçar, esbarrondar, escadeirar, esfoguetear, esformigar, esgarçar, esmorzar, espanholitar, espojinhar, falasar, faulhar, farandolar, flambar, floretear, gargantear, gaudiar, gergelinar, gorgolejar, gosmar, heresiar, involucrar, jesuitar, literatejar, lisboetizar, lixiviar, locupletar, maçarocar, machadar, matamoirar, mildiwsar, miserabilizar, mordicar, mosquear, nervosinar, noctiluzir, paradoxar, parvejar, perlar, piafar, pinturilar, pirronisar, pitadear, quintessenciar, raposar (em Coimbra), recochetar, refossar, rembrandtizar, reminiscenciar, ritornelar, rustilhar, sacarroilhar, semcerimonizar, siflar, silabar, silhuetar, sinfonizar, sinistrisar, socorrar (de soco), tagantar, tatibitar, telingar, terramotar, toirejar, trombetear, turiferar.

Entre os verbos registados por Cláudio Basto, lembrem-se os seguintes: *achinfrinar, afestoar, afiambrar, alabastrizar, altissonar, amarelentar, anedotizar, apontoar, araviar, ascuar, assalgalhar, assovacar, aviscondalhar, avulcoar.*

Mais raramente Fialho enriquece os verbos da segunda conjugação, pelo recurso aos sufixos *-ecer* ou *-escer*, característicos dos verbos incoactivos, quer dizer dos verbos que indicam o começo de um estado. Registem-se estes dois: *turgecer* e *empulhecer*.

Outro processo de formação de palavras na prosa de Fialho é a derivação de adjectivos a partir de nomes próprios e comuns. É mecanismo muito corrente na prosa de Fialho e a listagem de neologismos assim obtidos é copiosa. Nota-se o gosto

particular desta prosa em desconstruir os nomes próprios, restaurando-os depois, pela sufixação e prefixação, em novas classes de palavras, em particular verbos (como *rembrandtizar*) e adjectivos. Eis alguns curiosos adjectivos, obtidos por este processo e que acabaram, alguns ao menos, por se vulgarizar: *beethovénico*, *beethóvnico*, *bordalengo* (de Bordalo), *bramânica*, *camileSCO*, *castelariano*, *hamlético*, *jeremiáCO*, *lopácea* (lei), *lucúlio*, *macbético*, *miguelangesco*, *mussettiano*, *rembranesco*, *rubanesco*, *rocambolista*, *sansimonista*, *sarabernhardesco*, *sibárico*, *tamisação*, *zolaico*, *zolaísta*.

São também notáveis e dignos de registo muitos dos adjectivos de Fialho obtidos por derivação de nomes comuns e de nomes estrangeiros. Vejam-se os seguintes, de boa carnadura sonora e expressividade aberta: *arbustal*, *aviscondalhado*, *clownesco*, *clôwnico*, *desasnado*, *drolático*, *gaivotal* (de gaivota), *jesuitado*, *lapista* (a propósito de Rafael Bordalo Pinheiro), *lombricoidal*, *liceano*, *ossoSO*, *palaciego*, *pancadista*, *parolizador*, *pastichadores*, *piadista*, *pirilâmpico*, *populacheiro*, *rotinário*, *sangraliano*, *sportmaniáCO*. Entre os registados por Cláudio Basto, contam-se os seguintes, dados como do gosto de Fialho, que os repete: *borboleante*, *carantonhento*, *cogitante*, *discursante*, *empestante*, *esboroento*, *esfumacento*, *lanujento*, *lombricoidal*, *ressumbrante*, *saibrento*, *sonhante*, *suicidante*, *verdente*, *vermelhento*.

A derivação de neologismos por sufixos nominais de efeito aumentativo ou diminutivo é outro assinalável recurso desta prosa. Fialho serve-se dela com abundância, variedade e originalidade prefixais. Boa porção dos seus aumentativos e diminutivos não fazem parte do léxico conhecido da língua; alguns são neologismos usados em primeira mão e outros neologismos conhecidos, mas que ele consolidou. Cláudio Basto regista os seguintes casos:

ambiciúncula, *bocarra*, *botifarra*, *brejeirote*, *cancelão*, *casalejo*, *casaqueta*, *casarelho*, *casinhola*, *casinholo*, *castelório*, *cestão*, *descação*, *diveta*, *escadinhola*, *estatueta*, *estroinão*, *fadistão*, *fidalgarrão*, *figureta*, *gaiolim*, *navalhoz*, *negralhão*, *papelázio*, *sargentão*, *sebentão*, *senhoraça*, *velhona*, *zonícula*, *zoniúncula*, *zorrona*.

Aos apontados, é de acrescentar, pela riqueza e originalidade da língua, os seguintes: *alentejão*, *caixeirola*, *camisotas*, *carantonhante*, *casarelho*, *ciudadeseta*, *dramalhocos*, *escadinholas*, *escritorecos*, *fadejo*, *figureta*, *formigão*, *mençãozinha*, *ministrelhos*, *oficialitos*, *parvoeirões*, *pimponaça*, *revoluciúncula*, *tribuneca*.

Os diminutivos como *ambiciúncula*, *revoluciúncula*, *zonícula* e *zoniúncula* são neologismos fialhescos, criados com o recurso aos sufixos eruditos neolatinos *-ícula* e *-úncula*, por analogia com *gotícula* ou *questiúncula*. Veja-se ainda, como significativo da maleabilidade extrema da língua de Fialho, o caso de *fadejo*, cunhado com o sufixo *-ejo*, por analogia com *lugarejo*. Assim, *fadejo* é um fado sem importância.

Outros neologismos, sobretudo nomes, fazem-se com a ajuda de sufixos correntes, como *-ismo*, *-ista*, *-eiro*, *-ária*. Temos então: *arranjismo*, *artigoleiro*,

catitismo, cidadonismo, devorismo, discurseiro, espanholitária, gazetilheiro, lapismo (a propósito de Bordalo), *livre-pensadeirismo, pancadismo, parisienismo, piadismo*. Vejam-se ainda os seguintes nomes, de lavra fialhesca, derivados com outros sufixos: *jesuitação, passaredo, pobralhada, verborragia*. E os seguintes, formados com o gosto da audácia, por vias anómalas, não reconhecíveis na língua, e que em Fialho têm sobretudo um efeito de humor: *dramalhoco, dramamífero, cagaiteira* (a tripa), *donjuansextite*.

Acrescentem-se ainda alguns casos de derivação imprópria, nada banais, todos eles com o selo de Fialho, em que as palavras mudam de classe morfológica, sem sofrerem por isso qualquer torção de forma. O caso mais corrente é a transformação de substantivos em adjectivos, num processo muito sugestivo e genuíno de qualificação. Vejam-se estes exemplos: *tristeza caudal, flora chinfrim, bairros gaiolas, cheviote lagarto, vinho pólvora*.

Sobre as nomenclaturas técnicas introduzidas por Fialho na sua prosa, em geral com um efeito expressivo de bom relevo, Cláudio Basto adianta no seu estudo que Alberto Saavedra, no opúsculo *Linguagem Médica Popular de Fialho de Almeida*, regista, só em termos médicos de origem popular, para cima de duzentos vocábulos. Adiantem-se aqui algumas expressões de evidente gosto médico-científico, que apontam para o propósito de construção de um efeito de real fisiológico, para além de evidenciarem a inclinação de Fialho pela pura sonoridade das palavras, independentemente do seu significado:

aneurisma, aponeurótico, avariose, dispneia de tendências asfíxicas, doenças consuptivas deformantes, gastrálgico, histeropata, incurvações nas pernas, mãos cianosadas, oftalmias, patognomónicos, prognatismos da queixada, sulfídrico, úlcera cancerosa.

Quanto aos neologismos introduzidos na língua por via das palavras estrangeiras, vale começar por dizer que Fialho tanto recorreu ao seu apertuguesamento como à sua introdução directa na forma original. Assim, temos os estrangeirismos apertuguesados e os que não sofreram qualquer transformação, acabando embutidos na língua portuguesa com a configuração de origem. No primeiro caso temos palavras como: *cabareteira, clownico, clownesco, dandinar, debocheira, pastichar, spleenético* e ainda todos os derivados do tipo de *rubanesco* ou *beethovénico*); no segundo caso registem-se as seguintes: *bombonnière, boutade, carrément, dégringolade, petit-à-petit, silhouette, vitraux*.

Atacou-se sempre a leviandade, a abundância anormal, o jeito fácil com que Fialho recorreu aos estrangeirismos, e parece que ele próprio, no fim da vida, a propósito de Eça, se penitenciou da facilidade com que lhes deitou a mão. Assim como assim, o processo tem, no seu caso, justificação inexpugnável, pois o recurso ao galicismo ou ao anglicismo acontece no contexto da pintura de uma sociedade

marcada pela moda da imitação acrítica dos grandes centros da Europa de então e pelo hábito da importação de bens culturais. O uso de estrangeirismos torna-se, assim, na prosa de Fialho, menos um sinal pessoal do seu gosto, que um recurso identificador inevitável. Sem ele, o retrato da aristocracia que frequentava o S. Carlos, o Grémio, o Parlamento ou o da burguesia dos salões de Lisboa não seria nem completo nem verosímil. É essa a legitimidade dos galicismos num conto como “A Desforra de Baccarat”, em que o bovarismo motivado da filha dos marqueses de Penha Longa ganha vida e relevo com o deleite que ela experimenta, através de uma corrente verbal que tem as características ambíguas do discurso indirecto livre, no uso de palavras de importação francesa. O mesmo se passa na noveleta “O Morgado”, onde o cinismo elegante da colónia balnear, estimula o aparecimento de estrangeirismos, muito raros na primeira parte da narrativa, passada numa linha férrea do Alentejo profundo. Tanto num caso como noutro, essas palavras não são formas indefectíveis de nomear, mas marcas linguísticas que ajudam a criar a atmosfera de um retrato, o da aristocracia de dinheiro que tudo importa da Europa, até as palavras. E é ainda essa, creio, a coerência do uso do galicismo num texto crítico como o que Fialho deu a público em Julho de 1888 em *O Repórter* sobre o romance queiroziano acabado de surgir, *Os Maias*, e que motivou vistosa interpelação de Eça.

Fialho foi um escritor de uma maleabilidade linguística insuperável; tinha estilos tão diversificados quanto os seus assuntos; por isso, nele, o estrangeirismo é uma questão de caso ou de referência, não de gosto pessoal ou de empenho artístico. O processo está bem documentado na crónica de abertura do livro *Barbear, Pentear*, “Um Juízo do Ano”, onde é fácil observar o momento de nascimento e o tipo de funcionamento dessas palavras tão criticadas. No texto, em poucas linhas, damos com uma acumulação anormal de galicismos, que nada têm a ver afinal com a alma da prosa do autor, que é vernácula e castiça, descendente imediata da de Camilo, seu credor, mas tão-só com a sociedade que aí está a ser retratada, perdulária e descaracterizada que era. Paga a pena indagar de perto.

As madamoázeles (como elas chamam as filhas umas das outras) todas com nomes de divindades e cadelas francesas: Diane, Zunon, Suzon, Sarah; e até uma cavalona, ricaça, derreada de um braço, e que as outras conhecem pela Vénus de milho... (...) Na chalra poliglota que as famílias mais cândidas escutam, bemdizendo o dinheiro gasto e a amargura de tanto tempo se verem separadas das filhas, várias madamas finas intervêm, dizendo yes ou oui segundo a língua básica da chalra, repetindo alguma frase feita das guias, com o ar de ser improvisada de momento, ou entabulando por sua conta acervos de sandices que a directora chama derretidamente, petits bouts de causerie. (...) A Lopes em comandita, diz auga tivia e tem chalé na Porcalhota (vila Procópia) a falar francês com a viscondessa de Simão, Simões, Sobrinhos, que vem do convoio, e trouxe ao marido a fortuna, da Beira,

onde largo tempo viveu garça de cura.// Tenta a conversa dar à fulgurante assembleia uma alta opinião sobre a roda mundana de ces dames, e consiste em deixar araviar um argot dos bairros baixos de Paris a directora, estribilhando as duas o monólogo, com alternados: – Oh madame, oui, oui, oui, da viscondessa, e – Oh mon Dieu, non, non, non, da baroneza: o que positivamente, diz de olhos no céu madama Ostra, torna a conversa un vrai charme.(...)

– Choveràt'il, baronne?(...)

Noutro ajuujo da sala a conversação versa vestidos, chapéus-cabazes, mantos e cada qual com gestos de êxtase vai descrevendo as toilettes que viu, ou que supõe. Toilettes de manhãzinha, de alta manhã, de começo de tarde, de tarde velha, de soirée – para ir ao banho, para ir ao Campo Grande, para ir às lojas, para ir ao médico, para ir ao ténis, para ir ao picadeiro... De andar a pé, de andar em auto, de andar de trem. Cavalear, fivócloquear, soirétear... (...)// De bicar, descrever todas estas maravilhas, é para elas um gozo sobrenatural e comovido, onde o seu sexo exulta e a sua excessiva sensibilidade esfogeteia.// Que feira da ladra de bugigangas supérfluas, que antagonismo de farraparias abstrusas sai do mistifório português-francês com que elas falam de trapos cosidos e penduricalhos de estofa a fazer rir qualquer negralhaz meio nu da África ou da América.

– Tablier, volant, traine, manchon, corset... a cada passo estas palavras pretensiosas sibilam, como se pelo facto de chamarem corsage ao corpete, e à saia jupe, logo ficassem vestidas de veludo e cobertas de rendas de Inglaterra. // As vozes de garganta com que elas debitam estes estrangeirismos pifios, em cavacos de bonecas e modistas! O que sentem crescer e afidalgar, franciúzando!

– Não imaginas o chic da Dona Arcanja... que bem, que bem! Levava um amor de estola de peles, um chapéu panier, e a saia em cloche, e no corsage um grand decollété à la vierge...

Fialho tinha o sentido da criação como realização pessoal de uma configuração inconfundível; aceitava, bem entendido, a assimilação como indispensável elemento enriquecedor de uma cultura, mas exigia para além dessa deglutição um esforço suplementar de invenção. A apropriação de ideias a que se não juntasse a diligência da imaginação pessoal era, para ele, o sinal da pobreza mental de povos excessivamente passivos. A imitação volvia-se num vício, em que todas as caricaturas se tornavam possíveis, mesmo as mais indecorosas. Portugal, que vinha desenvolvendo desde o século XVII um fortíssimo complexo de inferioridade diante da Europa, tornara-se o modelo por excelência de um povo cuja actividade mental era o resultado de uma cópia, que se arriscava a ser, sobretudo em certas camadas, cada mais grosseira e reles.

É por isso que o estrangeirismo tem na prosa de Fialho um intencional papel de elemento caracterizador e não, salvante casos excepcionais, um uso ingénuo e assimilativo. Há momentos em que Fialho se pode divertir, e nos diverte a nós, com o aporuguesamento de palavras de origem francesa e inglesa, como acontece com o apaladado verbo *fivócloquear*, aproximando-se por aí dos seus momentos

linguísticos mais imaginativos, mas, em geral, o que acontece é que o estrangeirismo, aportuguesado ou não, é apenas a forma indispensável à criação de uma atmosfera crítica com a qual o autor dela não se identifica.

Também o plebeísmo da expressão foi motivo de afronta, sobretudo em vida do escritor, à prosa de Fialho. Apodaram-no de licencioso e a sua literatura passava por defesa às senhoras. Mas também ele, o plebeísmo da frase ou da palavra, se justifica, pelo menos em parte, com a mesma inevitabilidade do estrangeirismo. O uso do calão grosso aparece, nesta prosa, antes de mais, como elemento caracterizador, não como princípio criador. Se as personagens retratadas eram populares, forçoso seria que a sua expressão o fosse também. O que estava em causa era uma questão de verosimilhança das falas, não de gosto. É em narrativas como *A Ruiva* ou “Três Cadáveres”, ancoradas nos cenários mais ásperos e rascantes da Lisboa proletária da época, que o calão faz sentido. Como usar o discurso directo em narrativas deste género sem recorrer ao plebeísmo? E como sustentar a verosimilhança da história sem o discurso directo?

É por isso que em narrativas como *A Ruiva* o calão é de uma fluência magistral, sem que com isso se possa dizer que ele pertença ao narrador. Está lá apenas um contraponto linguístico verosímil, para um ambiente social com o qual o narrador de Fialho não se identifica. Se Fialho não suportava as madamas que *favocloqueavam*, os deputados que *soiretavam* pelo S. Carlos, os condes e os capitalistas do Grémio e das termas estivais, não tolerava mais os proletários dos bairros sórdidos da Lisboa industrial. Os seus proletários, insultando o mundo num calão tipicamente lisboetizado, que revela sobretudo a eficácia dramática do compositor, são quase sempre seres mumificados, animais, ferozes, estúpidos e repelentes. O proletário fialhesco é sempre delineado longe de qualquer idealização revolucionária ou franciscana; é personagem cruamente real, dominada por impulsos rasteiros (bater, trair, roubar, matar), a lembrar o que será depois, já no dédalo seguinte, o guinhol grotesco de um escritor como Louis Ferdinand Céline, e por via deste (e de Fialho) de António Lobo Antunes, três médicos escritores recorde-se.

Um conto como “Mefistófeles e Margarida” mostra o funcionamento interno destas extravagâncias linguísticas. Temos, por um lado, o uso do estrangeirismo (*abat-jours*, *bouquets*, *coquetes*, *landeau*, *pierrrots*, *silhouttes*, *sorties-de-bal*, *vitrines*) e, por outro, do calão popular lisboeta (*cheta*, *fúfia*, *fandangureira de escada*, *gajos*, *laré*, *rainha das iscas*), consoante a focalização do narrador incide nas senhoras que fazem compras na rua Garrett ou nas mulheres de casibeque roto que na mesma rua despacham cabazes de violetas fanadas. Observa-se aí como estes idiolectos da capital são bordões de caracterização exterior, que só por um efeito de real caem da pena de Fialho. Confundi-los com a sua prosa mais característica, aquela onde palpita a

energia plena da sua expressividade, é não saber distinguir a eficácia realista de um traço linguístico, que em palavra certa restitui uma referencialidade complexa, e o real poético que, sendo a essência da expressão, foi ingénito à sua prosa.

O calão tem ainda assim outra explicação em Fialho. A expressão ordinária e calaceira, a gíria afrontosa e irritante não foram nele apenas uma questão de imitação; momentos há em que essas palavras deixam a verosimilhança simples das falas para ocuparem o cerne do discurso do enunciador do texto. Acontece isso em geral na crítica panfletária; o calão é aí uma questão de franqueza, não de referencialidade. Não se trata de usar o plebeísmo enquanto recurso artístico, no contexto da transcrição de falas populares, mas de ter a liberdade crítica de se assenhorar dele como arma de indignação e manifesto de revolta. Assim, enquanto nas narrativas o calão é um caso de verosimilhança dramática, nos panfletos ele é um instrumento contundente de ataque, expressão legítima, segundo o enunciador, da aversão pela sordícia. Muita da zooteca fialhesca, marcada pela grosseria frontal das comparações, sobretudo na prateleira dos seis volumes de *Os Gatos*, passa pelo afrontamento directo da indignidade. Fialho deixa de lado o pudor da expressão, recusando o eufemismo, que é figura quase ausente do seu estilo de fundibulário, para fazer seu o falar da ralé, que lhe faculta um efeito de hiperbolismo, e sobretudo de repto ou de incitação.

É o que acontece, por exemplo, com o estilo duro e zangado, quase furioso, que ele usa no texto “Crítica aos Altos Funcionários do Estado”, quando fala dos *cabrões da magistratura*, dos *caga-cebos*, ou dos *porquinhos da Índia encasacados*. O plebeísmo pode ainda, muito mais raramente, ligar-se à notação intimista, despudorada e franca, como sucede no caderno quarto dos *Cadernos de Viagem*, quando Fialho se sai com esta: *É sítio ermo de noite, e para um roubo ou para uma foda, ninguém passa.*



TRADUCIR A FIALHO DE ALMEIDA
EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Antonio Sáez Delgado
(CEL · Universidade de Évora)

1. Cuando en 2005 la pequeña editorial española Periférica decidió comenzar su hoy prestigioso catálogo literario con la publicación de la novela corta *La pelirroja* (*A Ruiva*) de Fialho de Almeida, lo primero que pensé fue que traducir ese libro significaba presentar al lector español una obra completamente desconocida de un autor prácticamente desconocido en el medio literario hispanohablante. El título, en efecto, permanecía inédito en el universo de la lengua española, y el hecho de que una nueva editorial lo incluyese entre sus primeras entregas era una notable declaración de intenciones desde el punto de vista del rigor estético e intelectual. Publicar ese libro era, sin duda, un reto importante, emprendido desde Cáceres, en la periferia del mercado editorial español. Ese fue, creo recordar, mi primer pensamiento al comenzar con su traducción: un autor periférico en una editorial Periférica. Nada por entonces podría haberme hecho imaginar que el libro, un año después, tuviese una excelente acogida crítica y una más que aceptable presencia en el mercado, ni que fuese galardonado en 2008 con el Premio Giovanni Pontiero de Traducción, concedido por el Instituto Camões y la Facultad de Traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona.

2. Cualquier traductor literario sabe perfectamente que la responsabilidad de su trabajo no es solo la de *dar voz* en su propio idioma al escritor que traduce, haciéndolo con sus mejores cualidades. Sabe también, o debe saber, que de su trabajo dependerá la recepción que la obra traducida tenga en el sistema literario de destino, tanto en el campo de la crítica como entre los lectores. Esta recepción, además, acaba por ser uno de los factores determinantes en la construcción del canon literario de los autores extranjeros en el contexto de un sistema literario nacional o, si queremos verlo de una forma más activa, en la construcción de un polisistema literario determinado en el que libros de autores autóctonos y libros de autores traducidos conviven y cohabitan en el mismo escenario, dialogando y colaborando en la edificación de ese canon, producto de una época determinada, ya referido.

Traducir *La pelirroja*, desde esta perspectiva, significaba ofrecer al lector español de principios del siglo XXI la oportunidad de conocer a un autor cuya última traducción en castellano databa de 1923. Un autor, por tanto, marcado por una profunda huella *de época*, tanto en sus propios rasgos de escritura como en las

características estilísticas de las (pocas) traducciones existentes, pero que contenía las cualidades necesarias para transformarse en un *clásico moderno*. Se trataba, por tanto, de traducir a Fialho de Almeida siendo totalmente fiel a los rasgos estilísticos de su naturalismo decadente, por supuesto, pero intentando al mismo tiempo retirarle el exceso de *barniz de época* con el que los primeros traductores del escritor habían adornado sus versiones. Algo así como intentar acercar *La pelirroja* a un lector contemporáneo a través de una traducción que, me parecía evidente, debía apostar por la concisión y la claridad. En cierto modo, por una sobriedad estilística que caminase hacia la posibilidad de una lectura más neutra, no condicionada directamente por la época en que aparece el libro (por primera vez en 1878) ni por los excesos tan habituales (y comprensibles, por otro lado, teniendo en cuenta el gusto de los lectores de la época) cometidos por los primeros traductores españoles del portugués, en la segunda y tercera décadas del siglo XX.

3. Solo parecen existir, que sepamos hasta el momento, tres traducciones de libros de Fialho de Almeida en España, durante todo el siglo XX, anteriores a *La pelirroja*. Mientras las traducciones de Eça de Queirós circulaban con plena normalidad por las librerías españolas, de la mano de mediadores como Ramón María del Valle-Inclán, o mientras la poesía portuguesa contaba con tres representantes (Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro y Teixeira de Pascoaes) asentados en los catálogos de editoriales prestigiosas del momento (como Cervantes, Castilla, Calpe o Atlante) y con mediadores de la talla de Miguel de Unamuno, la presencia de Fialho de Almeida se reduce a tres títulos publicados entre la segunda y la tercera décadas del XX. Tres títulos que, sin embargo, contaron con traductores significativos y experimentados, representantes de tendencias literarias diversas dentro del panorama de la literatura española de la época.

Porque, efectivamente, los tres mediadores con los que contó Fialho en su periplo editorial español eran, especialmente dos de ellos, nombres bien conocidos del medio literario, escritores y colaboradores de prensa. El primero de ellos es el poeta modernista Francisco Villaespesa, encendido admirador de Rubén Darío y de Eugénio de Castro, en cuya propia obra poética (pienso en pasajes de *Viaje sentimental*, de 1909, o en *Saudades*, de 1910) está bien patente la huella de su lusofilia. Villaespesa traduce *El país de las uvas*¹, un volumen sin fechar pero que, muy probablemente, fuese publicado en la segunda década del siglo, cuando su trabajo de traductor de nombres como Eça de Queirós, Eugénio de Castro o Júlio Dantas era más frecuente.

¹ Fialho de Almeida, *El país de las uvas* (trad. Francisco Villaespesa), Madrid, Imprenta M. García y Galo Sáez, s.a.

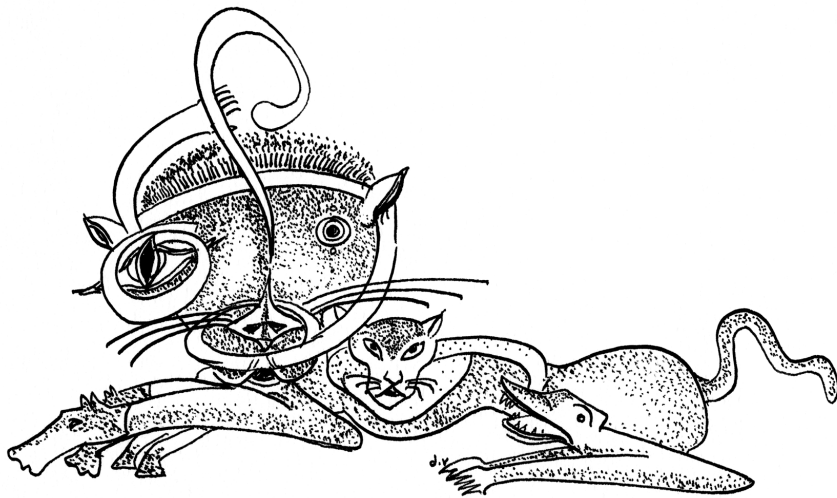
Pocos años después, en 1920, veía la luz en la colección Biblioteca Nueva *La ciudad del vicio*² en traducción de otro experimentado lusitanista, Andrés González-Blanco, también poeta, novelista de corte realista y crítico literario (que ambientó en Portugal dos novelas breves: *El fado del Paço d'Arcos*, de 1922; y *Españolitas de Lisboa*, de 1923), que también tradujo a Antero de Quental o, muy especialmente, a su admirado Eça de Queirós. *La ciudad del vicio*, además, posee la particularidad de contar con un prólogo de casi dos decenas de páginas firmadas por González-Blanco en el café Martinho en enero de 1920, y que se constituyen en uno de los textos más interesantes dedicados a Fialho por los escritores españoles de su tiempo.

La tercera y última traducción aparece tres años más tarde, en 1923, y corresponde a un volumen que reúne doce relatos bajo el título de *El funámbulo de mármol y otros cuentos*³, con traducción de Pedro Blanco Suárez, que también tradujo a Camilo Castelo Branco, Júlio Diniz o Eça de Queirós, pero cuyo papel como mediador y actor en el polisistema literario referido es, sin duda, secundario en relación con el desempeñado por Villaespesa y González-Blanco.

4. En 1996 la editorial Laiovento de Santiago de Compostela publicó, en su original portugués, *Cadernos de Viagem. Galiza 1905*, con edición y notas de Lourdes Carita. Y desde entonces, la aparición de *La pelirroja* ha supuesto la única oportunidad para leer (para *volver a leer*) a Fialho de Almeida en castellano. Los procesos de mediación literaria son con frecuencia complicados, y el alcance de sus propuestas casi siempre una incógnita. Fialho contó, especialmente, con dos importantes mediadores a principios del siglo XX, dos hombres conocidos en España y conocedores del medio literario portugués, y gracias a ellos pudo publicar tres de sus obras. Probablemente, si analizamos con rigor este hecho teniendo en cuenta el contexto de la época, podremos concluir que habría sido complicado que su obra alcanzase una difusión mayor en el país de Cervantes. Por eso, al empezar el siglo XXI, creí (creímos) que sería posible realizar una lectura más neutra del autor, fuera ya de los condicionantes de su tiempo. Ese fue el reto y ese fue el trabajo emprendido al traducir *La pelirroja*, que pretende ser también, humildemente, un homenaje a Fialho y a la literatura de su tiempo. Ojalá algún lector pueda descubrir a través de sus páginas a este autor *nuevo* que nos habla con pasión de las cosas de siempre.

² Fialho de Almeida, *La ciudad del vicio* (trad. Andrés González-Blanco), Madrid, Biblioteca Nueva, s.a. (1920).

³ Fialho de Almeida, *El funámbulo de mármol* (trad. Pedro Blanco Suárez), Madrid, Calpe, 1923.



MODOS E ESTILOS DE ESCOLA NO TRABALHO DE REPRESENTAÇÃO DE FIALHO DE ALMEIDA - NOTAS PARA LEITURAS PLURAIS

Carlos J.F. Jorge
(CEL · Universidade de Évora)

O primeiro aspecto a considerar, numa apreciação geral da obra de Fialho de Almeida, é o do seu modo de se relacionar com o naturalismo. Partimos do princípio assente, sumariado por Óscar Lopes no trabalho que dedicou ao autor alentejano, de que ele

é geralmente conhecido como a personalidade mais saliente do nosso naturalismo, e, com efeito, não só escreveu alguns dos contos mais representativos dessa escola mas também se inscreveu, em dada fase inicial, entre os seus mais importantes doutrinários, sendo de realçar o seu artigo polémico «Os Escritores do Panúrgio», verdadeiro manifesto, saído num jornal da sua direcção, A Crónica, 1880, e os primeiros artigos que escreveu sobre Eça de Queirós, em O Contemporâneo, 1882, e Correio da Manhã, 1885 (1987: 173).

É curiosa esta atribuição quase generalizada de um *lugar* “cimeiro”, “central” ou, pelo menos, “muito importante”, a Fialho, relativamente à existência e desenvolvimento de um movimento, ou mesmo de uma escola, naturalista, sobretudo se tivermos em atenção que tal enquadramento raramente se faz sem reservas ou senãos. Jacinto Prado Coelho, no texto que lhe dedica, publicado em *A Letra e o Leitor*, exemplifica bem essa reserva, ao “defini-lo como «romântico, materialista, sensorial» – em qualquer caso o mais romântico dos nossos prosadores realistas” (1977: 206). Embora empregue, aqui, o termo “realismo” em vez de “naturalismo”, como fazem quase todos os outros comentadores, ao referirem-se à mesma ordem de características e fenómenos poético-estilísticos, Jacinto Prado Coelho apenas pratica um enquadramento generalizante, colocando as opções estético-ideológicas *naturalistas* de Fialho no patamar mais universal e abstracto, segundo a perspectiva histórico literária, do realismo.

Não é por acaso que, num texto anterior, o mesmo autor se refere a Fialho, chamando-lhe “adepto do Naturalismo”, de um modo muito semelhante ao que viria a usar no que acima referimos, embora usando outro termo: “Fialho surge assim como um romântico naturalista, conciliando termos antagónicos” (1961: 200). O que resulta, segundo Prado Coelho, de tal binómio (uma quase *bipolaridade*, pelo *pathos* que é evocado), é a seguinte prática artística: “Sendo um sensorial, demora-se na pintura da matéria; o seu inato romantismo condu-lo, porém, à busca de

sensações mais perturbantes, mais estranhas e violentas, incluindo o asqueroso e o horrível, e a sua portentosa imaginação transfigura o que vê, exagera os traços, inventa lutas titânicas, contrastes brutais de sublime e grotesco” (1961: 200).

Costa Pimpão, num texto datado de 1956, que serve de prefácio à reedição dos *Contos* que indicamos na nossa bibliografia, regista: “A filiação do autor na escola naturalista foi largamente notada” (*in* Almeida, 1956: XI). Justifica esta sua afirmação pela referência a alguns contemporâneos de Fialho, de acordo com o que dizem deste: Jaime Séguier, “Iriel”, escrevendo sobre *A Ruiva*, diz ser “pasmoso o luxo de *détalhes*” salientando “a vontade fixa do escritor de «sobre todas as coisas construir uma observação»” assim como “confere a palma ao conto ‘Sempre Amigo’ «primorosa fotogravura da vida aldeã», «o mais bem sentido e estudado de todo o livro, e uma das mais brilhantes vitórias do naturalismo em Portugal»” (*in* Almeida, 1956: XI). Pinheiro Chagas, comentando este mesmo conto, acha que ele está prejudicado pelo “preconceito naturalista” (*in* Almeida, 1956: XI) e considera que, aí, “a mania da descrição *à outrance*, da indiferença na observação, vem impacientar-nos, sendo necessário que façamos um verdadeiro esforço, para não saltarmos umas poucas de páginas” considerando ainda que perde o discernimento do contraste em virtude do “completo desconhecimento do claro-escuro que tem o naturalismo” (*in* Almeida, XI-XII).

É dentro destes moldes que, mais recentemente, num trabalho que recolhe informação das publicações aqui citadas, Maria Aparecida Ribeiro pode afirmar, de modo quase lapidar, que “não se pode dizer”, sobre Fialho de Almeida, que “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*” (1994: 317). Antes de avançarmos para o conjunto de considerações que, no fundo, se apresentam como reservas à fidelidade de Fialho ao naturalismo, parece-nos recomendável circunscrever as práticas que o conceito procura designar, da forma mais ampla e, simultaneamente, mais rigorosa que nos seja possível.

Parece evidente que a melhor fonte para nos informar acerca da abrangência do termo bem como do rigor conceptual com que os modelos permitem a abstracção de denominadores comuns, é o escritor que sempre foi reconhecido como o grande exemplo, pela teoria e pela prática, do naturalismo: Zola. De tal modo o seu nome se liga à escola, ou ao movimento, ou à nova sensibilidade em torno da qual se desenrola, no século XIX, a problemática da *mimese* (arrastando consigo, em debates mais ou menos informado, mais ou menos superficiais, das questões conexas da *imitação* e da *representação*), que, para muitos, mesmo entre os seus contemporâneos, entendiam que o seu nome era o naturalismo por antonomásia. Definindo, no seu dicionário de termos literários, o *naturalismo*, afirma Chris Baldick que este é

“uma espécie mais deliberada de realismo nos romances, contos e peças de teatro, envolvendo quase sempre uma perspectiva dos seres humanos enquanto vítimas passivas das forças da natureza e do meio social” mas acrescenta, logo de seguida, uma perspectiva sobre presença histórica dessa atitude estética em que se destaca a presença do autor de *Nana*:

Como movimento literário, o naturalismo teve início em França com o romance de Jules e Edmund Goncourt, Germaine Lacerteux (1865), mas foi encabeçado por Émil Zola, que reclamou um estatuto científico para os seus estudos de caracteres depauperados, miseravelmente sujeitos à fome, à obsessão sexual e aos defeitos hereditários em Thérèse Raquin (1867), Germinal (1885) e muitos outros romances. O romance naturalista aspirava a uma objectividade sociológica, oferecendo investigações detalhadas e exaustivamente pesquisadas em recantos inexplorados da sociedade moderna – caminhos-de-ferro em La Bête Humaine (1890), o grande armazém de modas e artigos femininos no seu Au Bonheur des Dames (1883) – acrescentando, como sugestão de vitalismo, um novo sensacionalismo sexual a tudo isso (...). (Baldick, 1990: 146-147)

Acrescente-se que Zola não só encabeça o naturalismo como criador mas também como teórico da poética explícita da “escola”. Como tal, ele expressa com muita lucidez e exaustividade o que entende por naturalismo, em várias artes e géneros literários. Contudo, o romance avoluma-se, na sua argumentação, como *o exemplar por excelência* do naturalismo, ao ponto de, ao falar de “Naturalismo no teatro”, num artigo, acabar por desenvolver muito mais a sua argumentação usando como exemplo o romance do que o teatro. Aí, retomando os tópicos que já tinha desenvolvido noutros textos ao longo dos quais foi forjando uma autêntica *poética do naturalismo*, afirma:

Disse algures que o romance naturalista era simplesmente um inquérito sobre a natureza, os seres e as coisas. Não se interessa, portanto, pelo engenho de uma fábula bem inventada e desenvolvida segundo certas regras. [...] A intriga interessa pouco [...]. [...] A natureza é suficiente; é preciso aceitá-la como é. [...] A obra torna-se, apenas um processo verbal; em o mérito da observação exacta, da penetração mais ou menos profunda da análise. [...] Passo agora a uma outra característica do romance naturalista. É impessoal, querendo dizer com isto que o romancista é um simples escrivão, que se recusa a julgar e a concluir. [...] Assim, o romancista naturalista, como o cientista, nunca intervém. Esta impessoalidade moral das obras é capital, porque levanta a questão da moralidade no romance” (Zola, 1971: 149-151).

O romance sobressai, no discurso teórico do naturalismo, bem como no discurso teórico que observa, comenta e avalia essa mesma poética e o papel que Zola nela desempenha. Mitterand, contudo, alerta-nos para os paradoxos dessa situação. Em primeiro lugar, lembra ele, que “não existe outro teórico do naturalismo além de Zola” porque “só ele possui poder conceptual e retórico, vigor

polémico e audácia estratégica para erigir um sistema que pretende ultrapassar as teorias clássicas e românticas da beleza” (Mitterand, 1990:56). Compreende-se, assim, que quase todas as posições assumidas não só em França como, também, em Portugal, por exemplo, andem em torno dos seus conceitos, das categorias que forjou para defender a estética que enformava os seus romances e as obras daqueles que admirava pelas posições fundamentais, e do modo como fazia funcionar esses elementos enquanto ferramentas de uma *poética* ou mesmo de uma *teoria* naturalista.

Lembra Mitterand, em segundo lugar, que, apesar de o grande tema dos debates ser, quase sempre, a forma romanesca, “o naturalismo de Zola [...] não é uma teoria propriamente dita do romance, da produção romanesca mas, antes, uma reflexão, muito didáctica, acerca da relação da arte com o real” (Mitterand, 1990: 56-57). É por via destas posições que, quase sempre, o debate sobre o naturalismo arrasta o confronto sem tréguas deste com o romantismo. Decorrendo das duas ordens de razões apresentadas, acontece que a “cartilha” do naturalismo e a “lista” de reservas dos detractores, quase sempre convocada por aquela, na opinião do estudioso que estamos a acompanhar, restringem-se “ao tema incansavelmente desenvolvido da verdade na representação das condições e das paixões, da lógica no encadeamento das situações e da liberdade em relação a todos os dogmas, religiosos, filosóficos e estéticos” (Mitterand, 1990: 57).

Um eco do confronto de que falámos acima surge no diálogo “surdo”, de profundo desentendimento, entre Pinheiro Chagas e Fialho de Almeida. O conjunto de críticas fulcrais que o primeiro ergue patenteia-se quando afirma que a actividade naturalista é “fazer da arte como que uma sucursal da fisiologia, é colocar o artista na plana daqueles ingénuos vulgarizadores da ciência amena, que fazem para uso dos espíritos frívolos um tratado de ciência recreativa, que não entretém, nem instrui, que o campo da arte e o campo da ciência são absolutamente diversos” razão pela qual os naturalistas “desenham” contrariando “as leis da perspectiva” e na ignorância dos “fenómenos da óptica [...]” (*in* Fialho, 1956: XIII¹). Resulta de tudo isso, na perspectiva de Chagas, que os naturalistas e realistas em geral “colocam no mesmo plano os heróis e os comparsas” porque:

desenham minuciosamente as feições de um personagem, os móveis do seu quarto, as pedras da sua rua, de forma que nas suas descrições confusas o leitor não consegue de modo algum

¹ O artigo de Pinheiro Chagas, que citamos a partir do prefácio de Costa Pimpão aos *Contos*, foi publicado a 13 de Abril de 1880, com o título, “Os escritores de Panúrgio”, no jornal *O Atlântico*. Segundo apurámos por rápido cotejo, o título do artigo em que Fialho responde a Chagas, por nós amplamente citado adiante, foi publicado no mesmo ano, no jornal *A Crónica*, que ele próprio dirigia, usando o mesmo título que tinha o artigo do autor romântico (cf. citação de Óscar Lopes que fazemos no início deste nosso texto), facto que não pôde ser confirmado por pesquisas mais actuais segundo nos esclarece Maria Aparecida Ribeiro (1994: 319).

reconstruir na imaginação a figura ou a coisa que eles representam, e que lhe ficaria para sempre impressa na memória, se lha caracterizassem com dois traços capitais (...). (in Fialho, 1956: XIV).

Fialho vem responder a esta crítica dirigida à generalidade do naturalismo ou ao conjunto dos naturalistas. No entender de Costa Pimpão poderia tê-lo feito por uma de duas razões: por se sentir atingido; ou “por querer atribuir-se [...] um papel de chefe de escola” armando-se “em paladino do Naturalismo”. O texto de Fialho é curioso enquanto resumo da vulgata naturalista e também pelo facto mostrar como este nosso mestre do conto se manteve fascinado pela narrativa romanesca, muito embora nunca tenha produzido mais do que esboços ou argumentos para romances. Citamo-lo, por isso, alongadamente:

O romance moderno aspira a fotografia completa de sociedade surpreendida no seu labutar incessante ou na atonia de decadência [...]. Pela paisagem ele serve a dar feição de um lugar, [...] com as suas cores, as suas gradações, as suas tonalidades, as suas linhas gerais fidelíssimas, os seus efeitos de luz, a sua arquitectura, a sua flora. Pelas descrições de interiores resumirá as predilecções artísticas do tempo [...]. Fornece à ciência e à história, pelo desenho dos personagens físico e psicológico, notáveis subsídios [...]; nas mínimas deliberações e palavras de um homem descobre [...] todo um processo contínuo de elaboração mental fatalmente ditada por uma informação particular do cérebro; [...] estuda o tipo nas várias camadas sem esquecer um pormenor de feição [...], um apêndice de vestuário, um olhar, uma ruga e toda a mimica complicada da fisionomia [...]. Finalmente, pelo diálogo eivado de gíria pitoresca ou vadia, de fórmulas familiares, de estribilhos de velhas cançonetas, de rifões, [...] os valentes subsídios pelo romance fornecidos aos mais ramos de estudo fortalecem-se e completam-se pela acumulação da grande soma de factos observados e de traços característicos colhidos [...]. [O romancista] vai aos sítios em que vive o seu personagem, surpreende-o [...] respirando o ar próprio do seu meio [...]. De episódio em episódio reconstrui-lhe o passado; por comparações e deduções hábeis infere a lei desse animal que obedece na vida, como escravo, a um código que lhe impõem a natureza da casta a que pertence, as condições em que os desenvolveram (sic) e a energia vital de que dispõe. (in Fialho, 1956: XVII-XIX)

É um facto que, para o pleno desenvolvimento dos postulados naturalistas, o romance é o género mais dotado. A ambição de apresentar as virtualidades, as ocorrências e as potencialidades decorrentes das relações das personagens com os ambientes naturais e sociais, torna o projecto naturalista devedor da poética do *romance de formação* (“*bildungsroman*: um tipo de romance que acompanha o desenvolvimento do herói ou heroína da infância ou adolescência até à idade adulta, através de uma perturbada demanda da identidade [...] (“*formation-novel*”) [...]” – Baldick, 1990: 24) traça o caminho para a afirmação do *roman-fleuve* (“Uma seqüência contínua de romances ao longo da qual vão sendo traçadas as vicissitudes

do mesmo carácter ou grupo de caracteres” – Baldick, 1990: 192) que não podem ser concebidos como *contos* ou *histórias curtas*.

O curioso, em Fialho, é que ele acaba por realizar, muitas vezes, o arremedo de romance naturalista, sobretudo através da recorrência, exacerbação e mesmo recurso hiperbólico aos processos textuais que transparecem nas massas discursivas de menor dimensão, ou mesmo nas manifestações dos processos que são plenamente desenvolvidos na superfície textual, como marcas estilísticas, que não carecem da estrutura orgânica alargada do romance para se desenvolverem, como, por exemplo, as cenas chocantes, os dispositivos e modos retóricos de indiciar a intenção pictórica, as enumerações, as inclinações sensoriais, sobretudo visuais, do descritivo, a adjectivação, os verbos de estado e a enfatização da cena dialogal, onde pontificam, muitas vezes, os modos típicos dos *falares* das personagens. “Importa no entanto assinalar, como diz Costa Pimpão, que este estrénuo defensor do romance realista, o mesmo que acima nos surge plenamente integrado na finalidade e nos processos artísticos do novo romance – foi absolutamente incapaz de nos dar uma amostra capaz do género” (*in* Fialho, 1956: XXI).

O termo “amostra”, usado pelo mais desenvolto exegeta de Fialho, poderá ser entendida em dois sentidos: amostra como *exemplar*, em princípio *único* (o que tornaria a sua afirmação equivalente a “Fialho não escreveu um só romance, nem que fosse apenas para amostra”); ou então pode entender-se como sinónimo de “esboço” ou “arremedo”. Pensamos que o ilustre académico usou o termo no primeiro sentido, pois como nota Maria Aparecida Ribeiro, em nosso entender com inteira justeza, a obra de Fialho distribui-se, do ponto de vista genológico, “entre crítica, crónica, contos e esboços de romances” (1994: 317)². No entanto, com muita pertinência nos parece a ideia de que um dos exemplares mais curiosos de esboço de romance é a sua *narrativa*, “A Ruiva”, que publicou num periódico, muito precocemente (1878 – cf. Pimpão, *in* Fialho, 1956: 10) e que incluiu, posteriormente, entre os seus *Contos*, publicados em 1881.

Contemporaneamente, como regista Pimpão, quase na mesma altura em que Iriel escreve sobre os *Contos*, Mariano Pina terá notado que havia, na mais longa

² Para que não se deixe uma ideia demasiado confusa acerca da matéria, a qual não parece ter suscitado muita investigação, registamos a informação que Óscar Lopes nos dá de que Fialho terá publicado, na época em que colabora “em jornais de província”, um romance, em 1875, intitulado *Ellen Washington*, e outro *também* em folhetins (e, como o primeiro, estruturalmente folhetesco), *Os Decadentes*, dado a lume em 1879-80 no jornal lisboeta *Novidades*, que era “um decalque, em ambiente mais fidalgo e mais depravado, de *O Primo Basílio*, que o precedera de meses” (Lopes, 1987: 176). Talvez as características apresentadas tenham motivado o total esquecimento editorial dessas obras, que, até pela curiosidade de serem “esboços”, parece estranho não terem sido publicadas, *nunca* (tanto quanto nos foi possível apurar), em volume. Sobre a matéria, *romance*, devemos acrescentar uma achega: António Cândido Franco, ao falar no texto, *Madona de Campo Santo*, designa-o “romance” (cf. Franco, 2002: 49) embora na referência bibliográfica lhe dê a classificação de “Prosa; narrativa” o que nos mostra como o referido género, em Fialho, é uma aspiração que nunca se confirma sem reservas.

narrativa aí publicada, fortes influências de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio*, deixando “entrever que *A Ruiva* não se libertava da acusação de *pastiche*” (in Almeida, 1956: 56). No entanto, como afirma Pimpão noutro texto acerca da crítica de Pina, este considera-o “uma obra completa”, parecendo-lhe Marcelina a personagem “onde há mais estudo psicológico, onde há mais alma”, contrapondo-se a João e Carolina (de algum modo, os protagonistas), que, sob a pena de Fialho, se revelam “dois estudos fisiológicos, dois exemplares frios e inertes a que falta todo o calor de uma consciência, a que faltam dois cérebros que pensem, que queiram, que resolvam” (in Ribeiro, 1994: 356). Urbano de Castro, como sobressai no texto dele citado no mesmo trabalho de Pimpão, enfileira *a ruiva* na galeria de “mulheres dos seus contos que amam os homens porque eles são robustos, sólidos e bem constituídos” (in Ribeiro, 1994: 356) e Teixeira Gomes, embora considere o primeiro livro de Fialho “uma loja de quinquilharia onde penetraram águas revoltas, saturadas de tinturas diversas” afirma que *A Ruiva* é “um estudo bem pensado e fortemente desenvolvido” (in Pimpão, antologado in Ribeiro, 1994: 356).

Esta narrativa de quase cem páginas, a mais longa que publicou, tem todos os elementos para obter a quase unanimidade dos críticos, que o consideram “o conto onde Fialho mais se aproxima dos padrões do naturalismo”, como formula, em síntese, Maria Aparecida Ribeiro (1994: 318). Se, pela sua dimensão ele arremeda a vontade de ser o estudo de um ou vários caracteres, evoluindo nos meios naturais e sociais, é pelo modo como realiza os outros traços marcantes daquilo que caracterizaria *os modos* da escola que ele se notabiliza. Embora seja o texto mais extenso do autor e esboce o estudo de caracteres que tanto apela à fantasia naturalista, podemos considerar que o desenvolvimento que lhes dá não chega a ser “fortemente” realizado, como generosamente afirma Teixeira Gomes, ainda que se possa considerar, de facto, “bem pensado”, sobretudo pelo modo como inscreve a poética do naturalismo na própria realização da diegese.

De facto, a *dimensão* do romance, para a prática do naturalismo, embora menos teorizada do que os outros aspectos do género, relativos à tipologia textual e à estilística da *elocutio*, é de extrema importância, pois é necessária toda uma ampla dimensão textual para desenvolver o modo segundo o qual um carácter manifesta os seus impulsos, revela as suas tendências hereditárias, se relaciona com os elementos da natureza, com eles intercambiando posturas fundamentais que se tornam uma aprendizagem, quando, em simultâneo, realiza o mesmo desenvolvimento interactivo com os seus semelhantes, quer familiares, quer conhecidos mais ou menos íntimos, amigos ou adversários, cujos caracteres, muitas vezes, também é necessário desenvolver. A importância do relacionamento do naturalismo com o romance, embora não seja conceptualizada deste modo pela poéticas da época,

não só deriva do facto de os criadores literários e teorizadores do naturalismo (Zola e Fialho, por exemplo, para nos ficarmos por aqui...) assumirem 'natural e indiscutivelmente' o romance como prática naturalista, como se afirma no olhar retrospectivo dos estudiosos dos cânones e do género, que vêem, quase sempre, na produção realista e naturalista a fundação do romance como forma literária cabalmente aceite e respeitada, ao ponto de, muitas vezes, ao referirem-se às práticas literárias dominantes na narrativa do século XIX europeu (e na América, onde a cultura literária europeia prevaleceu), as designarem por *romance clássico*. De facto, se esquecêssemos Balzac, Jane Austen, Tolstoi, Eça de Queirós, Machado de Assis, Theodore H. A. Dreiser, Flaubert, Zola, Dickens, Leopoldo Alas (Clarín) e todos aqueles que, na época, os imitaram ou com eles emparceiraram, a nossa actual ideia de romance não existiria ou seria totalmente diferente. O que explica que o binómio seja evocado logo no início de uma obra como de Hemmings, *The Age of Realism*, do seguinte modo: “o objecto do nosso estudo será a prosa realista de ficção [na qual ele inclui todos os naturalistas], sobretudo o romance [...]” (1974: 11).

O dispositivo enunciativo utilizado por Fialho, no seu extenso conto, “A Ruiva”, parece querer substituir a grande amplitude textual necessária ao esmiuçamento do caso, pela aparatosa conjunção da pose científica com os instrumentos do seu exercício, na dissecação do ser humano que o acto narrativo utiliza e ostenta. Assim, emerge, na natural evolução da intriga, a figura do narrador sob a forma que Fialho, alguns anos mais tarde descreve como “um grande arquivista que ao microscópio analisa as sensações e os sentimentos, disseca os homens para os coleccionar depois regularmente em grandes álbuns” (*in* Ribeiro, 1994: 331-332).

A figura do “autor” vai-se revelando, cautelosamente inscrita, segundo processos “documentais”, no “documento”. Anuncia-se, de facto, no final do desenrolar de uma minuciosa apresentação da taberna do *Pescada*, que paulatinamente surge, desde a sua localização “mesmo em frente ao cemitério dos Prazeres” (Fialho, 1956: 3), ganhando contornos pela apresentação dos seus frequentadores, “gente do sítio”, e pela percepção que “à noite” têm da atmosfera que a rodeia e a compõe, quando entram na urbe, “em ruído”, após largarem as obras para “levantar um muro de cantaria que fosse como a fachada opulenta da gélida cidade de cadáveres” (p. 3). É preciso reconhecer que o quadro lúgubre a envolver o narrador, como se estivesse a predispô-lo, é completado não só pelos “carros de mão” que “jaziam esquecidos”, o abandono dos terrenos lamacentos como também pelos sulcos aí deixados pelas “seges de enterro” que ajudavam a compor a atmosfera “em que se adivinhava o trabalho de milhões de larvas”, onde o próprio “ladrar dos cães tinha um eco desolado”, tornando “mais sinistro o silêncio” (p. 3) quando os frequentadores mais ruidosos entravam na taberna.

Neste antro, a que chegavam mais tarde “os guardas encanecidos de receber enterros” e os “coveiros” que lançavam “de si um fétido deletério”, em que todos cumprimentavam com respeito a proprietária, “a tia Lauriana”, incluindo os “bêbados extraordinários” que “falam de tudo e descrevem parábolas no solo, com a sombra dos seus corpos embrutecidos” (p. 4), sentava-se o “autor” que aí era tratado com deferência (pp. 5-6). Podemos sentir que esse tratamento especial se deve ao seu estatuto social, que nos é denunciado pelas duas páginas e meia de uma cuidadosa descrição oscilando entre o gosto da arte escultórica do adepto dos parnasianos e o exagero decadentista revelado pelo modo como o estranho, o desagradável ou mesmo o macabro o atraem. E é só nesse momento, ao fim de uma descrição que se poderia atribuir a uma voz tutelar omnisciente, típica dos “autores” que não se imiscuem nas histórias que contam, que não se quadram nas paisagens que descrevem, que o autor se revela presente no interior daquele universo: “Aqueles eram os meus amigos, perigosos amigos contraídos na intimidade do vício e no surdo deboche das tascas” (p. 5).

O virtuoso cumprimento dos preceitos naturalistas não se fica pela frequência “dos sítios em que vive o seu personagem” procurando respirar “o ar próprio do seu meio” como é o caso aqui, da “taberna, entre a fumarada dos cachimbos” (*in* Fialho, 1956: XIX). De facto, depois de nos apresentar o “tio Farrusco” como “o coveiro mais asqueroso” que frequentava a taberna e de introduzir, através dele, a personagem-tema da sua história, “a ruiva”, filha desse trabalhador da vala de “aspecto repelente” e ‘heroína’ da história de devassidão e desregramento que a levou à morte, ficamos a saber, pela mesma voz, que, “um dia antes, o [seu] escarpelo penetrara o corpo dessa perdida criatura, que veio fornecer subsídios notáveis à [sua] tese inaugural” (p. 9). É neste ponto que o *investigador naturalista* revela os seus métodos. Empenhado no conhecimento do objecto da sua autópsia, que se revelou tão entusiástico tema de conversa entre os frequentadores da taberna em que também era assíduo, o “autor” revelou-se como tal.

A vocação *autoral* do narrador parece ter nascido aí, pois que, a partir dessa conversa ele confessa: “Inquiri pormenores. Disseram-me que o tio Farrusco fora casado com uma vendedeira, muito conhecida por Buenos-Aires” (p. 9). Temos, assim, lançado o percurso retrospectivo que vai possibilitar a Fialho apresentar o quadro da degradação e da vida em decomposição de alguns membros das mais baixas classes lisboetas. Como diz Óscar Lopes:

(...) o narrador não perde de ensejo de acumular episódios ou quadros degradantes da taberna, cemitério, necrofilia, sedução, lenocínio, prostituição, degenerescência sifilítica e alcoólica, infância faminta, prisão, tragédia de lar e bairro infecto, tísica ao desamparo,

agonia no hospital, drama macabro de necrotério, grosseria de cangalheiro e coveiro, enterro miserável sob a chuva. (Lopes, 1987: 180)³

Ressalta, na leitura do conto, que a estrutura fabulatória tem, por vezes, lances folhetinescos na construção dramática das cenas, que talvez se aproxime da estrutura que Óscar Lopes afirma ser o dos seus romances esboçados em folhetins. Quer as ocorrências que dizem respeito ao passado de Carolina, quer as que “desenham” objectivamente os aspectos físicos e psicológicos de João, pelas informações recolhidas e organizadas como relato sobre os temperamentos dos protagonistas as suas hereditariedades familiares, os seus atavismos, bem como os espaços em que se desenvolvem não surgem como uma estrutura coesa, de documento ou relato organizado. Parecem mais, por vezes, notas para uma narrativa mais longa, que talvez pudesse vir a ser um romance. Há, de facto, ocorrências dispersas, que valem mais pela teatralidade do seu eclodir, desgarrado do sistema ordenado da explicação e da demonstração e cenários, do que como partes componentes de uma intriga segundo a qual emergisse uma existência, ou mais, segundo um processo de observação e compreensão.

Não escapa a essa vontade de tornar espectaculares os acontecimentos – aspecto que acaba por ser uma das características desta narrativa, que nos apela a lê-la e apreciá-la nessa dimensão, a da ostentação dos processos, quer os da fábula quer os da efabulação – a nota final que hiperbolicamente ostenta o próprio teatro da criação naturalista:

Datam daqui [podemos perguntar-nos: da cidade referida no parágrafo anterior, da mesa de autópsia onde o “autor” dissecou a protagonista? Ou, ainda interrogarmos-nos, perplexos: o que é o aqui de uma narrativa, seja ela documento, relatório ou ficção, em conto longo, novela ou pequeno romance?] todos os episódios da existência que teve o seu epílogo há três dias, numa das camas da enfermaria de Sant’Ana, no desterro. Foi o tio Farrusco quem cobriu a terra, sem comoção nem saudade, o corpo espedaçado pelo meu escarpelo, da rapariga corroída de podridões sinistras, abandonada do berço ao túmulo, e pasto unicamente de desejos infames e de desvairamentos vis. Tenho sobre a minha banca neste momento, a sua caveira fria, limpa de películas e cartilagens, branca e escarninha, cujas maxilas escancaram diante de mim numa careta trágica, a sua concavidade cheia de sombra. Este despojo inerte, rendilhado e esponjoso pelos estragos do hidrargírio, embalde interroga a meditação que abisma, sobre as causas prováveis da grande desmoralização actual. (p. 98)

³ Como ressalta deste resumo, aparatoso pela substantividade da enumeração, mas justo pelo que revela da estrutura fabulatória e da obsessão descritiva, parece-nos que, a haver inspiração de Fialho em Eça, não seria, neste caso, em *O Crime do Padre Amaro* e em *O Primo Basílio*, como sugere Mariano Pina no texto que acima referenciamos, mas, antes, pelo modo como se evidenciam as técnicas de pesquisar e indagar as existências para as perspectivar social, psicológica e fisiologicamente, nos contos “Singularidades de uma Rapariga Loira” e “José Matias”.

Parece quase residir neste quadro final, do lúgubre teatro anatómico, apresentado como último parágrafo, destacado, o interesse de toda a longa narrativa que o antecede. Tudo se passa como se a intriga, os episódios e os eventos relatados constituíssem os complementos, os pormenores da composição, os acessórios da ‘história’, apenas, por detrás da composição que, à maneira de algumas gravuras de Dürer, ou de certos *Caprichos*, de Goya, valesse pela intensidade e pregnância do que ostenta com a intensidade de um enorme sensorialismo visual. Não é difícil atribuir um gosto parnasiano a esta tendência que marca, permanentemente, a escrita de Fialho, quer seja na ficção quer seja nas crónicas de maior pendor para a representação, embora não falte, muitas vezes, nos ornatos que encorpam os seus *exempla* argumentativos.

É claro que assumimos aqui um conceito que se cruza e confunde com outros que têm sido utilizados para caracterizar a prosa de Fialho, sobretudo quando se toma em consideração o nível textual da *elocutio*. O seu modo de trabalhar essas massas textuais de menor dimensão e alcance, que se percebem como textos destacáveis, que quase se podem declamar como peças líricas, tem sido entendido, não só parnasiano, mas também e mais persistentemente, como *impressionista*, *decadentista* e até mesmo *expressionista*. Para mantermos uma abordagem que respeite não só o entendimento formal desses procedimentos como, também, o enquadramento histórico-literário dos mesmos, preferimos optar pelo conceito de parnasianismo, concebendo-o como uma categorização capaz de subsumir as outras que com ela competem na opinião de vários críticos e estudiosos da obra de Fialho de Almeida. Perspectivamos, deste modo, a escrita do autor de *Os Gatos*, procurando encontrar assim a compreensão do modo de harmonizar os objectivos das intrigas e fabulações naturalistas com os modos de expressão verbal e dos motivos que compõem as grandes unidades temáticas e de composição narrativa.

De facto, parece-nos que, ao ideário naturalista de apresentação de uma ou mais existências evoluindo sobe a observação objectiva e de imparcialidade fotográfica, desprovida da intervenção passional ou empenhada da instância enunciativa (o narrador, o “Autor”), corresponde, na sua narrativa curta, a composição das representações parciais, de inspiração parnasiana, que contribuem para a construção da totalidade da história (ou da narrativa propriamente dita, na concepção de Genette). Estamos, quanto a este ponto, em consonância com Jacinto Prado Coelho quando afirma: “É assim muito característica a posição de Fialho no quadro da literatura do século XIX: acompanhando os parnasianos no culto da beleza apolínea das imagens exóticas, o lado nevrótico da sua índole romântica, aliado à nostalgia do idealismo e do sonho predispõem-no para a estética neo-romântica e decadentista do *fim-do-século*” (1961: 200).

Se entendermos, acompanhando Urbano Tavares Rodrigues, que o parnasianismo, na linha da “arte impassível” de Gautier, preconiza uma “poemática plástica, minuciosa, mera reprodução de formas e cores” valorizando “o culto da beleza e o aprimorado artesanato do poeta” pelo que a escrita “parnasiana definir-se-á pela serenidade, pelo espectadorismo escrupuloso, pela soberana eleição da forma, ambicionando uma fixidez escultórica” (in Coelho [org.], 1960: 788), devemos constatar, em plena coerência, que muitos dos enunciados, das páginas descritivas e, até, alguns dos entrecchos da produção cronística e/ou narrativa de Fialho se coadunam com essa ampla definição.

Um excerto tirado de um seu texto, “Ao Sol” (*O País das Uvas*), emoldurado pelas didascálias da crónica, que pautam o discurso com os dias e as horas, durante as quais o observador cronista regista, mostra-nos como o seu enunciado se coaduna com os modelos da *ecphrasis*, que os parnasianos poderiam ter elegido como seu esquema retórico: “Eis o preciso instante de eu abrir um pano à minha velha gelosia” é o momento, no interior da longa frase, que se segue à indicação que data a primeira parte do texto, “1 de Agosto – Ao despertar”, logo desenvolvida na descrição:

Agora no Verão é já dia às três e meia. Sobre as cristas da serra o céu engasta a sua cúpula, num aro de cambiantes metalúrgicos, cor de fogo a nascente, cor de névoa ao poente, rosa e lilás nos outros pontos. [...] No aro da cúpula, a nascente, a linha de ouro esbraseia-se e cintila, dimanando tons que mancham de rosa as arestas francas de cada forma: torres, casas, árvores, mirantes e cabeços. (s/d: 19)

O esquema desta crónica, aliás, parece querer arrastar todo o sistema do relato para o campo da presentificação quase imobilizante, ao transformar as indicações paratextuais (inscritas como entretítulos), que estabelecem a separação entre as diversas partes, em referências sem sentido, pois as ocorrências quotidianas são tão idênticas que aquilo que se passa a uma determinada hora num dia parece apenas continuar o *espectáculo* (ou fazer parte do *quadro*) do que ocorreu até àquela hora no dia anterior: “1 de Agosto – Ao despertar”; “4 de Agosto – De mau humor” (no texto “Os sinos da paróquia dão as matinas...”); “7 de Agosto – Os tipos e a paisagem” (“Cinco horas, seis horas”); “10 de Agosto, 8 da manhã – Os velhos”; “15 de Agosto, 9 horas da manhã” (pp.: 19, 20, 23, 24, 26).

No fundo, poderíamos dizer que o que se passa no 1 de Agosto é inalteravelmente o mesmo que se irá passar todos dias até 15 e, presumivelmente, em prolongada inércia, até ao final dos tempos, se isso for possível. E, efectivamente, olhar para o primeiro dia, como quem olha para um quadro, é como que gerar uma imagem, sobretudo visual, mas alimentando também outros sentidos, daquilo que os outros dias têm, pelo que as representações destes se lhe podem sobrepor, em camadas,

que podem ser transparentes, pois a primeira mantém-se visível, ou ser preenchidas, vindo colar-se umas sobre as outras, deixando apenas ver *o mesmo*. No entanto, a vantagem de as calendarizar revela-se na sua plenitude se percebermos que o modo que Fialho adopta para revelar a pequena aldeia imóvel, no imobilismo do Verão alentejano, é a de painéis, colocados lado a lado, como se fossem cromos dos vários momentos do dia, como sugerirá a última frase do “quadro”, que encerra o último “*pentíptico*”, no qual o narrador contemplativo parece apenas rematar, no dia 15, aquilo que começou, ao despertar, no dia 1: “E da minha janela eu contemplo ao longe, por cima de uma confusão de telhados, a torre do relógio, vetusta, duma soberba cor caliginosa, em cuja lanterna o sino conta as horas daquela excruciadora calma alentejana” (p.27).

O que pretendemos demonstrar, com os exemplos extraídos desta crónica, é a maneira como a actividade descritiva, particularmente a elaboração *ecphrastica*, no quadro das exigências da escola parnasiana, domina a poética do autor de *Os Gatos*. Facto que, parece-nos, num dos seus primeiros contos, “O Funâmbulo de Mármore”, se revela de modo ainda mais profundo. Podemos constatar que, nele, se desenha já uma poética do parnasianismo, numa fase precoce da obra de Fialho, como que marcando uma tendência fundamental que não deixará de o acompanhar, ao longo de toda sua obra. Como que programando o seu próprio fazer, na história que narra e tendo em vista a sua produção futura, escreve:

Um domingo ele não voltou. [...] Foi quando [ela] começou a estátua. Dentro de poucos meses, o mármore desbastado, realizava a criação mais lúcida que se possa imaginar. [...] Sobre um plano inclinado via-se um grande globo polido. Sobre o globo, numa posição agilíssima e graciosa, o funâmbulo, com os braços abertos, as pernas quâsi unidas, a face risonha, juvenil e um pouco irónica, procurava conservar resolvido o seu problema de equilíbrio pelo maior espaço de tempo possível [...]. Quâsi se esperava ver oscilar o globo, moverem-se os pés de Zampa, erguer-se um pouco o travessão de balança que ele fazia com os braços para deslocar imperceptivelmente o centro de gravidade a fim de o fazer subir ou descer, andar ou desandar, dentro da base de sustentação, e vir descendo, descendo conforme quisesse, pelo declive geométrico e doce do plano oblíquo, sempre no seu globo humilde e no meio das ovações estrepitantes de alguns milhares de espectadores. Era Zampa tornado estátua; as mesmas soberbas linhas, a mesma irrepreensível musculatura, perna firme, retesada e direita, de uma elegância única, os fortes encontros, a larga espádua do herói, de uma curva severa, o braço sem grandes nós articulares, o pulso atlético e ricamente modelado, um peito leonino em que subiam ondulações viris de seios, a cabeça um primor de cinzel e um prodígio de distinção, alta, cabelos revoltos, a audácia dominadora, olhando em face a turba pressuposta, com o ar superior de quem se faz admirar. (Almeida, 1956: 215).

Estamos aqui, de facto, diante de uma daquelas produções literárias que facilmente emparelham com o multiseccular trecho de Homero, apresentando o escudo de Aquiles, que já foi emulado, quanto à sua técnica profunda, das mais

variadas formas: a de Paulo da Gama apresentando, no canto VIII dos *Lusíadas*, as bandeiras de Portugal, é uma das mais acabadas e perfeitas referências à ‘fonte’ eruditamente reconhecida; mas uma obra como *Pigmalião* de Bernard Shaw e a sua fonte literária, as *Metamorfoses*, de Ovídio, colocam-se no horizonte das heranças possíveis dessa atitude literária que executa a problematização da obra plástica (ou de outra substância expressiva) no texto artístico escrito; sendo também verdade que, num romancista como Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, vamos encontrar uma outra vertente da problemática, aqui enquadrada no *decadentismo*, atitude estética que se cruza francamente com o parnasianismo e com o naturalismo.

O trecho de Homero tem sido referido, desde os mais antigos tratados retóricos (em Hermógenes e Philostratus de Lemnos por exemplo), sob a designação de *ecphrasis*, sendo um facto que o objecto principal que sempre se tomou como exemplo privilegiado, veio a ser decisivo para a constituição semântica do termo, que acabou por se tornar num dos conceitos fundamentais dos estudos interartes. Como diz Philippe Hamon,

o termo ecphrasis⁴ merece que nele nos detenhamos. Designa a descrição literária (quer esteja ou não integrada numa narrativa) de uma obra de arte real ou imaginária – pintura, tapeçaria, arquitectura, baixo-relevo, taça cinzelada, etc. – ao encontro da qual vai, na ficção, uma personagem. Exemplo sempre citado: a descrição do escudo de Aquiles em Homero. Trata-se, então, de um belo desenvolvimento, «destacável» (ec), a parte de um texto que descreve artisticamente um objecto já constituído como uma obra de arte. (Hamon, 1991: 8)

Neste seu entendimento, não espanta que a partir desse ponto de vista a descrição literária ganhe um valor autónomo. Parece-nos que, em grande parte, o manejo artístico desses troços textuais, partes de um outro discurso, narrativo, prioritariamente, mas, eventualmente, argumentativo ou mesmo expositivo-documental, é um dos traços fundamentais da escrita de Fialho, ao ponto de se tornar dominante de outros procedimentos poéticos ou mesmo dos dispositivos ou moldes discursivos segundo os quais ele congemma as suas próprias visões do mundo ou mesmo a sua ideologia. Assim, compreende-se melhor que os seus “esboços” de romances tenham sempre uma marca predominantemente episódica, que o seu apelo poético fundamental vá, sobretudo, para o pequeno texto, conto ou crónica, já de si mais molodável a esse visionarismo *fragmentante* que, complementarmente, busque, na valorização do fragmento, o seu ponto de vista representativo ou o seu momento mais pregnante de sentido.

⁴ Usamos a grafia proposta por Rosado Fernandes na tradução de *Elementos de Retórica Geral* de Lausberg (Gulbenkian, 1972).

No fundo ele procede como se as próprias narrativas funcionassem como uma quadrinização dos acontecimentos segundo a lógica do emparelhamento dos momentos, representados em painéis em que o devir temporal ruísse em favor da glorificação do instante. Ora, segundo esse culto do descritivo, é o próprio construir do objecto da percepção, sobretudo o visual, que se torna objecto fundamental da representação, pois que também desde Homero, como nos lembra Lessing, a figura construída como obra de arte pictórica ou escultórica não pode ser apresentada, literariamente, de um só golpe (da obra como emergir de uma acção, completada pelo acto perceptivo):

Homero não pinta o escudo como algo que está pronto e terminado; mas sim como algo que se está a fazer. Também neste caso se serviu do famoso artifício que consiste em transformar em sucessivo aquilo que no objecto que quer apresentar é simultâneo e fazer, assim, da pintura aborrecida de um objecto, o quadro vivo de uma acção. O que estamos a ver não é o escudo mas o artista divino ocupado no seu fabrico. (Lessing, 1990: 124).

De todas essas heranças vamos encontrar eco na obra de Fialho, como se pode observar no trecho acima transcrito: a origem da obra como acto de desespero e a pormenorização da obra como uma aventura da interpretação, tateante, hesitando, em avanços entusiásticos evocando a cena do canto XVIII da *Iliada*; a relação passional do artista com a sua obra, como em Shaw e Wilde; e também, como é patente em *O Retrato de Dorian Gray*, a íntima relação do *acto de criação artística* com a *morte*. Para o cenário da fixação do instante, como forma suprema da representação, mesmo daquilo que decorre no tempo e se desenvolve em acções sucessivas, não pode o poeta deixar de fazer apelo ao mecanismo do *momento mais fecundo*. Ora este, segundo Lessing, resulta do mesmo esforço dialéctico que leva a operação de poética literária a confrontar-se com os procedimentos pictóricos que, por sua vez, tinham procurado modos de incluir o evento, o que privilegiadamente seria matéria do relato verbal:

O artista que vai plasmar [um acontecimento ou] tema não pode usar, numa única fracção de tempo, mais do que um só momento do mesmo facto. [...] A esse momento inculca a máxima fecundidade de que é capaz e põe-no em prática com todos os recursos de ilusão e fantasia que a arte, mais do que poesia, possui no que toca à representação de objectos visíveis” (Lessing, 1990: 130).

Resumidamente, a pergunta que Lessing faz, com o objectivo de avaliar as possibilidades de a arte poética competir com a pictórica para representar o visível, é: *como pode pintar o mesmo tema que o artista representa usando as suas feramente verbais?* A sua resposta parece servir-nos para melhor compreendermos toda a dimensão e criatividade da poética parnasiana de Fialho. Segundo o escritor alemão, o poeta tem

a liberdade de extravasar, na sua obra, os limites temporais do momento único que este nos apresenta, estendendo-se tanto para os eventos que o precedem como para aquilo que se segue; a capacidade, portanto, de mostrar-nos não só o que o artista [pintor ou escultor] nos mostra como, também, aquilo que este só nos deixa adivinhar. Unicamente por esta liberdade consegue o poeta voltar a aproximar-se do artista, e as suas obras chegam a parecer-se ao máximo se o efeito que elas causam ao espectador tem a mesma vivacidade e a mesma força” (1990: 130).

Fracassará o esforço do escritor, se a sua palavra não apresenta “à alma, o mesmo que” a obra de arte apresenta através da vista. E, disso, parece estar bem consciente Fialho, quando constitui os quadros segundo os quais estrutura as suas narrativas, os relatos das suas crónicas *ilustradas* de Portugal, as suas fábulas que presentificam, como vinhetas caricaturais, alegóricas ou imagens *d’Épinal*, os seus argumentos. É verdade que, como nota Óscar Lopes, “nalguns casos (“A Ruiva” de *Contos*, “Três Cadáveres” de *O País das Uvas*) a composição geral resulta desequilibrada” (1987: 180) porque se compraz na apresentação de episódios que o ilustre crítico e historiador da literatura enumera, como se pode ver na citação que dele fizemos acima. No entanto, cremos que será mais rica de consequências uma compreensão desse desequilíbrio, tendente à hiperbolização do fragmento ou do episódio, se o encararmos como uma estética da representação visual empenhada em levar, a esse nível, a *elocutio* naturalista às suas extremas consequências.

De facto, se atentarmos no modo de estruturar o visual e o pictórico enquanto dispositivo dominante da narrativa naturalista (e secundarizam-se, ou quase desaparecem, a composição da personagem, o enredamento e adensamento da intriga, elementos favoritos do romance naturalista), no conto “O Filho” de *O País das Uvas*, verificamos que essa busca estética, de um excesso do fragmentário, aí labora profundamente. Óscar Lopes considera-o a obra-prima de Fialho “com a sua comunicativa subjectividade central da velhota à espera, na Pampilhosa, do filho que acaba por saber falecido na viagem de regresso do Brasil, e com o tempo dessa subjectividade concretamente medido por vicissitudes e outras sucessivas expectativas próprias de uma estação ferroviária” (1985: 180). Mas, além desses aspectos, que são resultantes de uma linha unitária construída como intriga, verificamos que a imagem fragmentária e a proeminência do episódico, por vezes a sua ostentação excessiva, dominam, como processo, a técnica de construção da intriga.

A imagem ecfástica aí se patenteia à saciedade, desde o terceiro parágrafo, quando, após uma breve apresentação do ambiente da gare, nos aparece a protagonista:

Toda aquela tarde, uma velha estivera acorçada no chão da sala comum, vestida de negro, com os cabelos brancos sobre os olhos, xaile enfiado pela cabeça, uma taleiguita

de estopa no regaço... Tinha chegado essa manhã de Vicariça [...]. Logo de manhãzinha ela viera, a pobre velha, por esses córregos verdes dos pinhais, que a urze borda [...]. Ao aproximar-se da estação gritou-lhe o guarda, brutalmente, que se desviasse da linha [...]. E titubeante, às recuadelas nos rails, a pobre mulher acenava para o guarda, a lhe explicar que era de fora, não sabia; e que trazia no saco o farnelzinho para o filho – porque o tiozinho não sabe?, o filho dela devia chegar no comboio de Lisboa.../Aí se desenruga essa pobre cara de mártir, essa boa cara ressequida e cor de cera, que desde viúva perdeu o riso, emurhecendo e mirrando na solidão dum casebre, coa esperança porém no dia em que o rapaz, tornado do Brasil, lhe fizesse passar sem fome os derradeiros poentes da velhice. (s/d: 52-53)

Neste troço transcrito, que resume, com alguns cortes, cerca de meia página de um conto com pouco mais de cinco, percebe-se como a descrição é o vórtice dinâmico do próprio devir da história e da sequencialidade da narrativa. O centro do objecto pictórico é a velha mãe mas, ao *pintá-la*, o narrador, neste caso em plena distância autoral, vocalizando o próprio dizer da protagonista através do seu discurso heterodiegético (“O tiozinho não sabe?, o filho dela”), derruba as barreiras temporais, ou extravasa-as, segundo o processo que Lessing apresentava no texto que acima transcrevemos, e narra-nos os antecedentes, relata-nos os projectos, como complementos do quadro, da representação do momento mais fecundo, como se as feridas do passado e as esperanças no reencontro, emergissem das marcas dos sofrimento e ansiedade estampadas no rosto da personagem descrita. Igualmente o comentário avaliativo que culmina a fábula, como remate da armadura ética, onde se plasma a moral da história, surge do desenlace, sob a forma de um desenrolar brutal dos fios tecidos pelo destino, que talhou a “pobre cara de mártir, essa boa cara ressequida e cor de cera” e a arrebatou definitivamente, quando perde a noção do mundo e da vida ao saber da morte do filho. Do aproximar da besta letal até ao destino último da protagonista, constrói Fialho um episódio, não como sequência mas como quadro:

Já o trem abalou da estação [...]. Aproxima-se. Vêm-se os olhos da máquina luzindo laterais, como os dos peixes e os dos grandes sáurios; e o faulhar da máquina sobre a via, e o penacho de fumo, que a labareda doura, como uma crina de cavalo danado e formidando. Ele aproximava-se, e a sua carreira dir-se-ia tocada de uma instantânea fúria de vingança, quando de súbito, na curva do caminho, desenrola o corpo anelado, feito de vagões de ferro que se chocam, fosforejam, zumbem, fumando, bramindo, num hausto de relâmpago que atravessa a noite lóbrega das matas. É neste instante que a velha vai passando: ela não sente, não ouve, avança!, avança! E a máquina chama-a a si subitamente, dá-lhe um encontrão para dentro do caminho, enovelou-a bem nas saias de viúva, e sem trepidar fá-la num bolo, passa-lhe por cima, e continua a correr à desfilada./Viu-se um dos pés da mulher descrever na terra o que quer que fosse, protesto, súplica, epítáfio...E ao outro dia, quando trabalhadores foram levar o corpo ao cemitério, o cura

da Pampilhosa recusou-se a enterrá-lo em sagrado, sob pretexto de a velha ter morrido sem confissão. (pp. 57-58)

Tudo se centra no aqui e agora, do acontecer que se expande pela eternidade. Poderíamos falar num tema, que serviria de divisa à armadura mítica, fornecendo a esta uma moral: “Morte de uma mãe em *pietà*”. E ficam aqui patentes, também os modelos complementares segundo os quais a imagem ecfástica, na literatura, se desenvolvem nas variedades possíveis cultivadas pela palavra, se entendermos que “ecphrasis é a representação verbal, de um texto real ou fictício composto num sistema de signos não verbais” (Clüver, 1997: 26): a *topografia*, ou de “descrição de um lugar qualquer”, como a linha férrea, a *cronografia*, ou seja, a caracterização viva “do tempo de um acontecimento, pelo concurso das circunstâncias que se lhe ligam”, plasmada no progresso do comboio, a *prosografia*, que “tem por objecto a figura da personagem”, a *etopeia*, “descrição das qualidades morais de uma personagem”, o *retrato*, que reúne as duas últimas variedades, quando se presentificam, por exemplo, nos traços da velha, as marcas dos seus sofrimentos (da prosografia), paixões e angústias (da etopeia), o *paralelo*, conjunção de “duas descrições, consecutivas ou misturadas, pelas quais se aproximam [...] dois objectos dos quais se quer demonstrar a semelhança ou a diferença”, como o faz Fialho ao juntar a monstruosa máquina letal da frágil velhota cheia de amor pelo filho e, por fim, o *quadro* em cuja definição está presente toda a exigência da ecphrasis: descrição “viva e animada de paixões, acções, de acontecimentos, ou de fenómenos físicos ou morais” (cf. Fontanier, 1968: 422-431; e tb. Adam e Petitjean, 1989: 74-78).

É claro que, nesta cena final, emerge também, com particular incidência, o lado macabro do que as exigências estéticas caras a Fialho propugnam: o enrodilhar da velha mãe e o estertor da sua perna em convulsões finais são imagens que podem enfileirar com a galeria de quase monstruosos vagabundos, pedintes, famintos, podridões, vesânicas, chagas e vilanias. A esta dimensão, chama Óscar Lopes o *pathos* de certas narrativas fialhescas (cf. 1987: 181-182) e que, de um modo geral, têm encaminhado muitos estudiosos a encontrar em Fialho um pendor marcadamente decadentista. De facto, não estaríamos longe, em muitos trechos de Fialho, do gosto do repulsivo e do grotesco que foram apanágio da estética de um Gauthier ou de um Baudelaire, cultores do parnasianismo segundo evidenciam em assumidas ou atribuídas posições de escola. Como lembra Urbano Tavares Rodrigues, essa aproximação poderá provir de uma mudança das perspectivas éticas, levando a uma “valorização estética do horrível baudelairiano” e, a par dela, “da ideia apocalíptica do mal, e das sugestões, por vezes geniais, da associação sensorial, ecos do cientificismo, do filosofismo e do historicismo da época realista-parnasiana” (1960: 790).

Esta atitude plasma-se, em Fialho, num esteticismo do horrível, comprazendo-se, no limite, numa atenção quase artificial ao objecto desagradável através das “suas visões «delirantes» que animizam a paisagem e povoam a natureza de espectros” apresentando “um cunho cenográfico, teatral [...]” (Coelho, 1961: 200). São, disso, prova, não só os “quadros” da sua criação deliberadamente ficcional, mas também o seu visionarismo, nos textos aparentemente mais presos a uma vivência empiricamente partilhada com os seus contemporâneos, nas suas crónicas de propósito informativo, documental em regime realista de representação como aparece em “O Homem da Rabeca” de *A Cidade do Vício*:

A casa para onde me mudei [...] devia já ser velha; os tectos baixos e o soalho carunchooso tremiam em chinelas arrastando. Pelos buracos do rodapé, as baratas saltavam de noite aos rebanhos, em cata de alimento. [...] A primeira coisa que pude notar na vizinhança, foi que não havia uma cara bonita. Em baixo na loja do prédio fronteiro, a mulher do lugar, suja e gasta, era repelente, com os seus enormes sapatos de ouro e o corpete do vestido constantemente descerrado, mostrando a carne trigueira e chuchada dos seios. No primeiro andar engomadeiras com cara de homem, cabeludas e amarelas, vinham raro à janela para lançar olhares oblíquos sobre as casas alheias. Por cima era uma mestra – ao lado um veterano eternamente à janela fumando o seu cachimbo disforme. Na rua estreita e tortuosa, todos se conheciam; crianças brincavam descalças e ranhosas tocando latas [...].” (Fialho, 1912: 95-96).

Não poderíamos desejar melhor exemplo de como o sistema realista de Fialho se revela na deliberada opção pela descrição. A apresentação do local que vai habitar estende-se e, como diz Hamon (1981: 53), “«dura» no texto, pelo que «ocupa» e «apreende» enquanto fragmento de texto mais ou menos extenso,” pelo que como “toda a declinação de partes e constituição de «série» tende a provocar, por si própria, um «efeito de prova», de autoridade, um efeito persuasivo, quer se trate de declinar um léxico (uma cadeia de associações ou derivações)” – como, por exemplo, motivação das fealdades do prédio, que vão sendo «apresentadas» – “de reproduzir uma nomenclatura (as partes lexicalizadas de um todo)” – a figuras e os trajes da “mulher do lugar” – “ou o desenrolar de um protocolo (os momentos pré-programados e séries de uma mesma acção)” – como os actos quotidianos dos vizinhos.

Mas percebe-se que, neste mecanismo de representação naturalista, algo de insólito e inquietante se aferre ao resultado da obra. No caso presente, a miséria e a fealdade, longe de aparentarem apenas um quadro, numa formulação a que Eco chamaria um “forma acabada”, por ser “finita”, de uma enumeração, ameaçam extravasar o enquadramento e torna-se “elenco, ou catálogo” (ou enumeração falsamente finita) ou, ainda mais inquietantemente, “lista” que logo se revela infundável, apontando para o incomensurável (cf. Eco, 2009: 12-15). Por isso, muitos leitores e comentadores da obra de Fialho reconhecem que, como diz Raul Brandão

“as descrições perderam a proporção, as figuras e a realidade, transformadas em figuras de dor e de grotesco” (*in* Coelho, 1969: 220) resultando que “se denunciam, [nele] os reflexos das estéticas impressionista e pré-rafaelista” (Coelho: 1969: 220).

Reconhece-lhe este crítico, aliás, um “romantismo temperamental, condicionado pelo materialismo e pela nevrose decadente” que inclinaria o autor de *Os Gatos* a uma “inquietação impulsiva e fragmentária” e o tornariam, também, poderoso na sua expressividade “pelo sortilégio com que transmite sensações” (Coelho, 1969: 221-222). É partindo deste ponto, amplamente partilhado pela tradição dos estudos da obra de Fialho, que Óscar Lopes acrescenta o conceito de *expressionismo* para situar, periodologicamente, a obra do autor das crónicas da *Lisboa Galante*, na sua articulação com as tradições poéticas e as estéticas que enquadram a sua obra:

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 utilizada por Fialho em Os Ceifeiros), se substitui o modelo do senso comum da realidade por um outro modelo que, na sua estrutura de conjunto, é aparentemente irreal mas nos faz sentir algo de importante [notando-se], antes de mais, que essa estética tem, quase sempre, um ar opressivo de pesadelo, de horror traduzido por situações irreais (Lopes, 1987: 188).

A descrição parece-nos justa e, toda a tradição gótica, de raiz mais ou menos germânica, poderia considerar-se no escoramento do gosto de Fialho pelo macabro onde, sem dúvida, se anunciam as vesânicas e as fulgurações de anomalias que marcam a sua obra dimensão que lhe é reconhecida como decadente, decadentista ou, ainda, de romantismo tardio (*neo e ultra*, quase indiferenciadamente). No entanto, os regimes que nos parecem dominantes, continuam a ser o naturalista e o parnasiano. Só em vagas sugestões Fialho resvala para o fantástico, como acontece, por exemplo, no seu conto “A expulsão do Jesuítas” onde uma coincidência de acontecimentos pode ser lida como acto de intervenção sobrenatural; mas, eventualmente, esse sobrenatural, situando-se no quadro de possibilidades da crença cristã, aponta-nos mais para um regime de verosimilhança alternativo (o da crença) do que para um universo de oscilação da credibilidade e das delimitações do real. É esta última possibilidade que Óscar Lopes parece pensar que existe nesse conto e, também, em “A Princesa das Rosas” e “A Taça do Rei de Tule” de *O País das Uvas*, conclusão com a qual não concordamos inteiramente, dado também nestes contos o regime do verosímil se deslocar para um registo com os seus pactos de aceitabilidade pela verosimilhança realista, o maravilhoso, o qual revela sob a ordem reguladora do entendimento alegórico.

Quase sempre a coloração do fantástico, em Fialho, manifesta-se em regime realista, sob duas formas hiperbólicas dos traços *disfóricos*: a *caricatura* e a intensificação dos aspectos, *desagradáveis*, ou mesmo *atemorizantes* dos objectos e dos eventos – a primeira tendente à revelação humorística, a outra à catarse (piedade e temor, ou mesmo terror) quase de feição trágica. Deste último registo já vimos vários exemplos de “A Ruiva”, “O Filho” e “O Homem da Rabeca”. Do primeiro, podemos aflorar um exemplo presente num dos textos que Óscar Lopes considera mais representativos da pictografia expressionista do universo do autor, inserido em *Os Gatos* sob o título, “O Enterro do Rei D. Luís”:

...As fisionomias dos nossos homens públicos depõem desagradavelmente a seu favor. [...] A maior parte são pequenos monstros de olhar estrábico, ou vago, ou fugidio, ou injectado; caras balofas, olheirentas, dissimétricas, com um estigma, algumas, do quer que é de inquietador, que a gente não sabe o que seja, mas lá está a servir de síndrome à manqueira, oculta, e a prevenir a opinião contra a boa-fé dos esforços deles, em prol da causa que juraram servir. [...] Há uma mistura de porco e cão de fila, de malandro e de títere, em muitas daquelas faces de primeiros oficiais de secretaria, de governadores civis, de tenentes-coronéis, de generais, de bispos, de deputados, de conselheiros de estado e de ministros. (2006: 101-102)

Como termo de comparação, no campo da pintura, Óscar Lopes evoca Rembrandt e Goya. Reiteramo-lo quanto ao segundo, especialmente... já que de tempos mais remotos nos pareceria de evocar a alucinação alegórica de Bosch.

Parece-nos, no entanto, que todas estas são as dimensões de trabalho de um autor que se quis, programaticamente, naturalista, mas que, no esforço para o ser desenvolveu uma técnica de postura lírica face aos objectos da sua fascinação, acabando por os enclausurar em modelos que tinham mais a ver com os poetas de então do que com os romancistas, que detinham as técnicas mais eficazes para a representação segundo os ditames do positivismo e do experimentalismo. Nestes, predomina a intriga, toda a estrutura relacional e evolutiva da narrativa, em que o *quadro*, a *descrição* de grupos e meios sociais são elementos complementares, auxiliares da elaboração dos vastos panoramas históricos, sociais e naturais; no espírito do lírico parnasiano predomina e fascinação pelo pormenor visual, e importância do contorno escultórico, o detalhe revelado pela luz, a pequena peça, ou pequeno recorte de uma parte do objecto quase oculta pela sombra.

Mesmo onde o quadro geral é amplo, a apelar para a inscrição no vasto evoluir do universo épico, o olhar perde-se na fulguração dos momentos que retalham a grandeza do conjunto em elementos que valem, cada um por si, de modo quase independente e absoluto. É o que podemos ver num dos mais célebres textos de Fialho e que, do nosso ponto de vista, se pode considerar dos mais belos que

escreveu, *Ceifeiros*, do qual aqui apresentamos um excerto, para análise final, a completar as nossas considerações sobre a questão da representação na obra do autor. O modo de apropriação da cena, desenvolvida como quadro, é, patentemente, a do observador ocioso que se coloca em posição de espectador: “Ainda ontem, me sucedeu, por encargos de lavrador pequeno, que tem ele mesmo de ser vigia e feitor da sua faina, numa herdadola patrimonial *conferir de fresco o quadro das ceifas*⁵, tão familiar nas minhas reminiscências de campónio” (1960: 60). Não estamos longe da encenação da captação das cenas pictóricas, bem no centro das preceptivas impressionistas da época, de Manet a Renoir, quando representavam os panoramas citadinos e as actividades desportivas ou laborais, como se pode ver pelo excerto que apresentamos:

Eles, entanto, em linha à borda do trigo, distanciando seis metros uns dos outros, começaram em silêncio a terrível faina de ceifar. [...] Com a mão direita lançam a foice ao rés da terra; com a esquerda agarram os caules e vão deixando atrás de si o trigo, em pequenos molhos paralelos. Aqui, além, ainda os mais novos cantam, mas nas respirações oprimidas, cantiga e palestra entrecortam-se-lhes de pragas, quando o suor trespassando a saragoça das calças e o pano cru das camisas, começa de se lhes pegar à carne, salgado, chamuscando-lhes as sarnas com fogo. [...] Dentro do vaso, na seara seca, mar de paveias sem marés, crepitante lençol de messes louras, oprimidos, congestionados, sorvendo o ar rarefeito com tremendo esforço de clavículas, haustos agónicos [...] não falam, toda a energia animal consumida no tumulto de abrir e fechar o tórax ao oxigénio atmosférico; – assopram! E alguma palavra a dizer, na boca se lhes seca, apenas solto num gemido, o monossílabo primeiro. (1960: 63 e 66)

A vontade de emulação positiva patenteia-se bem em Fialho, igualmente, na descrição verbal que faz em coincidência (ilustração/descrição) com o quadro de Manuel Macedo, *O Aguadeiro*, no final da sua crónica “O Aguadeiro Alentejano”⁶.

A este processo distanciado, em que, aparentemente, o observador parece nada ter a ver com a cena descrita, típica do fragmentarismo descritivo de Fialho, opõe-se, quase que em poética adversa, a atitude do romancista, que inscreve a cena visionada no próprio processo de narrar, de fazer desenvolver a acção. É isso que podemos observar num excerto de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca – com o qual encerramos este nosso trabalho –, profundamente inspirado em Fialho, como o autor neo-realista teve a ocasião de o referir em várias ocasiões, nomeadamente como homenagem. O observador, o patrão, é uma personagem que, preocupado com os seus próprios problemas e recordações, opõe-se, no seu lazer (“Os olhos vagueavam

⁵ Sublinhado nosso, ao citar.

⁶ In *Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida* – n.º 2, Setembro de 2000.

ao acaso”), aos homens que trabalham, eles próprio movidos pela necessidade, mas manifestando-se na sua insatisfação:

Lá em baixo, os ceifeiros iam, agora, em linha, lentos e dobrados em dois. [...] Nas pontas, Maltês e Toino Revel mediam os passos um pelo outro. [...] Valmansinho era o mais atrasado. [...] Milhano ia limpando o suor na manga da camisa, soprando grossas bagas que lhe caíam na boca./ – Sol, de um cão!/O enrilhador vinha amontoando os feixes às braçadas, ajoelhando-se longamente sobre o pão./Na cabeça de Valmansinho corriam vagos pensamentos. [...] Cheio de vagares, o manajeiro estava a olhar o relógio. Daí a pouco levantou o braço./Adriano viu os ceifeiros aproximarem-se da sombra das azinheiras e deitarem-se para o chão. Nenhum lhe falou. [segue-se uma longa discussão em que os interesses do patrão se revelam em choque com os dos ceifeiros]. Já o manajeiro vinha dos lados do «monte». Os homens começaram a encaminhar-se para a seara. [...] – Não é assim Maltês, há gente bondosa. [...] – A bondade ? A bondade não serve para nada, senhor Adriano. [...] / ... Mas os outros homens dobravam-se para as espigas e ouviu-se um grito:/ – Eh Maltês. Quando te resolves?!/ Sem pressas, o ceifeiro caminhou pela encosta. A atmosfera tremeluzia numa leve fumarada. Pegajosa, a roupa colava-se à pele de Adriano. [...] / Lá em baixo os homens trabalhavam derreados, a cabeça tombada para a terra. No «monte» a Zabela chorava pelo filho... Ardia tudo. O ar era um braseiro, subindo vagaroso, como um mar. Estrada fora, caminhava um garoto faminto e rasgado. [...] Tudo silencioso à volta. Os ceifeiros movimentavam-se sem ruído, o manajeiro decerto estava a gritar para Valmansinho que se ia atrasando cada vez mais, mas Adriano já nada ouvia. [...] / O peito de Adriano arfava, mãos de lume tocavam-lhe na garganta [...]. (Fonseca, 1967: 184 e 190-191)

Quase poderíamos ser tentados a ver, aqui, a realização plena da “liberdade, de que nos fala Lessing, de extravasar, na sua obra, os limites temporais do momento único que este nos apresenta, estendendo-se tanto para os eventos que o precedem como para aquilo que se segue”, mas de modo muito mais vasto e complexo do que aquele que o observador lírico costuma usar, em registo a que aqui chamamos parnasiano. Não se trata apenas de uma distância de “escola”, em resultado de uma visão “neo-realista”, que poderíamos atribuir a Manuel da Fonseca. Tudo se passa como se a intensidade das paixões, a violência dos sentimentos que arrebatam, aqui, as personagens em confronto, se entretencessem na inclemência da paisagem com que se *identificam*, porque esta não surge, como em Fialho, a despertar o temor e a piedade a um observador, liricamente sensível mas dramaticamente distanciado, manifestando-se, antes, na perspectiva de múltiplas personagens, percepções que se manifestam, no dizer do grande mestre do romance que foi Zola (1971: 232-233), como “um estado do meio que determina e completa o homem”, agindo com “um ímpeto tão poderoso”, nas obras, “que as amplia, afogando, por vezes, as personagens, no meio de uma derrocada” de violências da natureza.

BIBLIOGRAFIA

Activa

- Almeida, José Valentim Fialho de, 1956 (?), *Contos*, Clássica, Lisboa (1881).
 – 1912, *A Cidade do Vício*, Clássica, Lisboa (1882).
 – 2000, “O Aguadeiro Alentejano”, *Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida*, Cuba (1984).
 – s/d, *O País das Uvas*, Europa-América, Mem Martins (1893).
 – 2006, *Os Gatos* (antologia), Verbo, Lisboa (1889-1894).
 – 1960, *À Esquina*, Clássica, Lisboa (1911).
 – 1923, *Figuras de Destaque*, Clássica, Lisboa (1923).
 Fonseca, Manuel da, 1967, *Cerromaior*, Portugália, Lisboa.

Passiva

- Adam, J.-M., e A. Petitjean, 1989, *Le texte descriptif*, Armand Colin, Paris.
 Baldick, Chris, 1990, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, University Press, Oxford.
 Clüver, Claus, 1997, “Ekphrasis Reconsidered”, *in*, Lagerroth, Lund e Hewdling, *Interart Poetics*, Rodopi, Amsterdão.
 Coelho, Jacinto Prado, 1961, *Problemática de História Literária*, Ática Lisboa.
 – 1969, *A Letra e o Leitor*, Portugália, Lisboa.
 Eco, Umberto, 2009, *A Vertigem das Listas*, Difel, Lisboa.
 Fontanier, Pierre, 1968, *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris.
 Franco, A. Cândido, 2002, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, IN-CM, Lisboa.
 Hamon, Philippe, 1981, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Hachette, Paris.
 – 1991, *La Description Littéraire*, Macula, Paris.
 Hemmings, F. W. J. (org.), 1974, *The Age of Realism*, Penguin, Londres.
 Lopes, Oscar, 1987, *Entre Fialho e Nemésio*, 1.º vol, IN-CM, Lisboa.
 Pimpão, A. J. da Costa, 1945, *Fialho, Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra Editora, Coimbra.
 Ribeiro, Maria Aparecida, 1994, *História Crítica da Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo)*, Verbo, Lisboa.
 Rodrigues, Urbano Tavares, 1960, “Parnasianismo”, entrada *in* Coelho, J. do P., *Dicionário de Literatura*, Figueirinhas, Porto.
 Serrão, Joel, 1962, *Temas Oitocentistas II*, Portugália, Lisboa.
 Zola, Émile, 1970, *Mon salon – Manet*, Garnier/Flammarion, Paris.
 – 1971, *Le roman expérimental*, Garnier/Flammarion, Paris.
 – 1989, *Du roman*, Édition Complexe, Bruxelles.

A QUESTÃO ESTÉTICO-GENOLÓGICA EM FIALHO DE ALMEIDA: PROPOSTAS DE INVESTIGAÇÃO EM TORNO DA CONTÍSTICA E DA FORMA BREVE

Duarte Drumond Braga
(CEC · Universidade de Lisboa)

Introdução: Pequeno Panorama da Crítica Fialhiana

Desde o *In Memoriam* de 1917 até ao final do século XX que a obra de Fialho de Almeida tem pertencido ao horizonte crítico das letras portuguesas de forma episódica e desfocada. Esta situação é patente ao traçarmos um quadro a traços largos da crítica fialhiana, a partir do qual nos apercebemos que as obras mais determinantes – inteiramente libertas do menosprezo que se instalou depois do *In Memoriam* – datam já deste século em que escrevemos. Contudo, não é esse o caso dos contemporâneos de Fialho (veja-se o mesmo volume de 1917), que nele souberam reconhecer um dos autores mais realizados e mais influentes do fim-de-século português.

O biografismo – misto entre fascínio e admoestação moral pelo autor de *À Esquina* –, compreensível nos textos mais recuados, é, ainda assim, por altamente insistente, talvez o traço que melhor caracteriza a fortuna crítica de Fialho. Quanto a nós, os momentos fundamentais desta são o biográfico *Fialho* de Álvaro da Costa Pimpão (1945); seguem-se os trabalhos de relevo de Jacinto Prado Coelho (1977), Óscar Lopes (1987) e João Gaspar Simões (1987), nos quais se dá uma natural inflexão teórica para uma perspectiva eminentemente literária, já não biografista, que vai em busca de uma coerência interna¹ para esta obra genológica e esteticamente plural. Mas foi necessário esperar pelo século XXI para serem escritas as três monografias fundamentais sobre Fialho: *O Essencial sobre Fialho de Almeida* de António Cândido Franco (2002), *Fialho d'Almeida. Um Decadente em Revolta* de Lúcia Verdelho da Costa (2004) e '*Kodakização*' e *Despolarização do Real* de Isabel Pinto Mateus, editado no verão de 2008. Estes livros abrem – junto com artigos igualmente relevantes: Bernardes (2001), Buescu (2001) e Oliveira (2005) – uma nova e decisiva fase da crítica fialhiana, cuja maior virtude é a aposta numa revalorização plural e abrangente do autor alentejano. A dissertação de Mestrado em

¹ Trata-se de uma questão que já vem de trás, como se pode ver neste comentário de António Sardinha: “Talento feito de arrancos e de inquietações arrojadas, à obra de Fialho falta-lhe uma *ideia orgânica* que lhe imprima unidade e consistência dorsal” (Sardinha, 1917: 42).

Estudos Comparatistas, composta pelo autor destas linhas e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2008, *Espaços e Imaginários da Fronteira em 'O Sentimento dum Ocidental', em Narrativas de Fialho de Almeida e n'Os Pobres de Raul Brandão*, quer naturalmente inserir-se nesta última linha de estudos. O presente texto é uma versão refundida e aumentada de parte dela. Pretende-se aqui levantar algumas questões metodológicas – de natureza genológica e estético-periodológica – partindo da obra de Fialho e da crítica. Depois de discutirmos a forma como o uso de grandes etiquetas estético-periodológicas tem vindo a criar alguma confusão nos (ainda) incipientes estudos fialhianos, propõe-se um reenfoque dos mesmos na investigação da forma breve e suas modulações epocais finisseculares como fecundo para o futuro desses estudos.

Das Grandes Etiquetas em Direcção a um Novo Entendimento da Questão Estético-genológica

Entrando na questão que aqui nos interessa, é fácil constatar a profusão de etiquetas estético-periodológicas na crítica. Uns poucos exemplos serão suficientes para mostrar, sem exaustividade, a confusão reinante no que toca à catalogação do autor. Falamos, note-se, de opiniões críticas que partem não apenas, mas em boa medida, de leituras da contística fialhiana. Temos de facto assistido às escolhas por parte da crítica entre as três grandes etiquetas de romântico, naturalista e decadentista, com algumas modulações ou combinações conciliatórias por vezes inesperadas: “romântico materialista-sensorial”; “exemplo típico de realismo integrado, refractado num temperamento romântico” (Coelho, 1977: 151); “Parnassien par l’ideal esthétique, naturaliste par filiation” (Martins, 1954: 6). Já um estudioso como Gaspar Simões opta – talvez mais acertadamente, embora de forma desfocada – pelo esteticismo finissecular, nele reconhecendo um fenómeno de fusão com o Realismo:

Sem aderir ao realismo nem ao naturalismo, passando por cima das duas escolas, 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 [...] e fá-lo com tanto mais genuinidade que é na obra de Fialho que encontramos a charneira entre o realismo da ficção mais típica do século XIX e o esteticismo característico da ficção do princípio do século XX. (Simões, 1987: 572)²

Procurando compreendê-lo pelo seu carácter futurante – inserindo-o em correntes de que seria em Portugal o precursor – temos depois o pré ou o para-

² Note-se bem esta questão do *genuíno*: procura-se a genuinidade de Fialho, assumindo assim que há aspectos na sua obra que são *falsos* e outros verdadeiros, uns profundos e outros extemporâneos, nota persistente na crítica do século XX.

Expressionismo (Lopes, 1987 e Lourenço, 2004) e o pré-Surrealismo (Lopes, 1987), entendidos enquanto desenvolvimentos ou transmutações imprecisas do Naturalismo. Já Pinto Mateus (Mateus, 2008) defende o Expressionismo de Fialho enquanto estética da expressão *versus* a estética da representação realista e naturalista, que refuta convincentemente como “erro global” (Mateus, 2008: 40) da crítica. É certo que alguma da escrita de Fialho possui uma notória natureza não-mimética, cuja diluição é a via principal para a identificação da sua escrita com o Expressionismo, corrente com a qual regista de facto afinidades notáveis. Pinto Mateus não pretende porém com a etiqueta “substituir um rótulo (...) por outro (...), 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 (...), entre os quais o expressionismo nos parece ocupar um lugar de destaque” (Mateus, 2008: 213-214). Esta leitura ganha consistência com a inevitável comparação com Raul Brandão (e com o Expressionismo enquanto corrente literária centro-europeia), onde certos caminhos aflorados por Fialho são explorados. Uma das virtualidades da leitura de Pinto Mateus é a de demonstrar como o reenfoque das leituras sobre Fialho no terreno das estéticas finisseculares e primo-novecentistas é relevante para a criação de novos modelos interpretativos.

Em síntese, a catalogação de Fialho tornou-se uma questão altamente complexa, como admite a mesma autora: “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” (Mateus, 2008: 42). Como vimos, muitos dos juízos da crítica, sobretudo os mais recuados, são entre si abertamente contraditórios, o que não se explica apenas pelo ecletismo da obra, mas pelo facto de visarem uma leitura da sua totalidade de acordo com uma só escola literária, ou pela modalização de determinada escola, o que é apenas possível preterindo certos aspectos da literatura fialhesca em relação a outros. Já ao nível do confronto directo com as colecções em que o conto, em primeiro lugar, seguido de outras formas breves, predominam – *Contos* (1881), *Cidade do Vício* (1882), *Lisboa Galante* (1890) e *O País das Uvas* (1893)³ – o que parece passar-se é outra coisa: uma proliferação de tendências estéticas.

E como se concretiza esta proliferação? A contística de Fialho constitui um painel onde se encontram em convivência certas linhas estético-ideológicas, desde contos aparentemente mais próximos duma ortodoxia naturalista até outros em franca adesão à galáxia de motivos e ideologemas das estéticas finisseculares. Por outro

³ Embora o conto esteja presente em outras obras, como n’*Os Gatos*, o investimento na narrativa e na forma breve parece passar mais pelos volumes citados.

lado, estão também presentes as várias tradições poéticas (rústico, gótico, histórico) do conto oitocentista. O livro de contos e de outros textos em formato breve, *O País das Uvas* (1893), é o lugar onde essa convivência nos parece mais notável, pela quantidade de objectos distintos que aí encontramos. Aqui podemos surpreender contos que vão desde o que mais se assemelha ao rústico praticado pelo Naturalismo como “Sempre Amigos”, passando pela noveleta naturalista urbana “A Ruiva”, pela fantasia macabra de “O Corvo”, indo até ao Decadentismo-Esteticismo com “O Cancro”. De certa forma, também ao Decadentismo em “Conto do Natal”⁴, como lembra Seabra Pereira (2003). Podemos ainda falar em conto de fadas para um texto como “A Princesinha das Rosas” e notar a presença do conto tradicional em “Conto do Almocreve e do Diabo”.

Trata-se de uma verdadeira congregação de escolas e de tradições literárias do último quartel (e não só) do século XIX⁵. Aquilo que alguns críticos como João Gaspar Simões têm visto como uma literatura falhada pode ser, quanto a nós, melhor visto como esse conjunto de poéticas em franca aproximação aos estilos finisseculares. Por um lado, se a presença desta *poli-estesia* refuta uma matriz naturalista central para a contística (vários autores o notaram, por exemplo: Coelho (1977), Pereira (2003), Mateus (2008)), ela permite, por outro lado, colocar num quadro de referência mais vasto as subtis propostas hermenêuticas de auto-superação em anulação do Naturalismo feitas por Óscar Lopes (Lopes, 1987). Ou seja, este polimorfismo estético não pode ser explicado apenas como desvio do Naturalismo, em relação ao qual haveria uma evolução, uma transformação em outra(s) coisa(s). Há que o ver também como proliferação de tendências em boa medida paralelas que só faz sentido se entendida sob o signo dum experimentalismo que trabalha um bom número de marcas estéticas epocalmente situáveis entre o Realismo-Naturalismo e as correntes finisseculares, ainda que tendendo para estas últimas. Há pois que ver – e integrar na hermenêutica da sua obra – como Fialho maneja registos estético-

⁴ Para uma análise deste conto cf. Braga, 2010: 65-73.

⁵ De acordo com José Augusto Cardoso Bernardes, é possível individualizar nas narrativas de Fialho “três grandes vertentes periodológicas”: um Naturalismo *sui generis*, o Decadentismo e o Realismo rústico. Sobre a forma como se *combinam* essas três linhas podemos encontrar esta reflexão que vem ao encontro da nossa visão: “Não é inteiramente correcto fazer corresponder estas três vertentes periodológico-estilísticas da narrativa fialhesca a outras tantas fases cronológicas do seu percurso estético. Na realidade, está ainda por apurar, com rigor, a data da primeira publicação de grande parte dos contos: a maioria saiu, como se disse, em publicações periódicas (...). Tanto quanto se sabe, não parece possível balizar na sua estética (ao contrário do que sucede na sua produção cronística) fases rigorosamente delimitáveis. Dir-se-ia que o conjunto da obra narrativa de Fialho revela uma tentativa de compromisso entre algumas das tendências mais representativas do último quartel do século XIX (...)” (Bernardes, 2001: 296). De facto, não parece existir uma estruturação cronológica, ou mesmo temática, dos livros de contos. Quanto ao problema da datação, como Lopes (1987) e Bernardes (2001) o colocam, não cremos - tal como opina o último dos críticos - que a fixação das datas das primeiras publicações de cada conto nos devolvesse a visão de um faseamento muito claro de tendências. Não cremos, de facto, que essas datas pudessem, por exemplo, reordenar o caos estético de *O País das Uvas*. Trata-se, afinal, de um experimentalismo estético com tendências paralelas e não cronologicamente faseadas.

ideológicos assaz variados sem parecer comprometer-se, para além do *momento*⁶, com as equivalentes ordens de representação do real que cada um deles implica.

Por outro lado, como já se sugeriu, a maior coerência desta como que rapsódia estética é a sua aproximação ao *Fin de siècle*. Agora que já podemos contar com trabalhos muito sólidos e amplos de historiografia literária do fim-de-século português (penso sobretudo no trabalho fulcral de José Carlos Seabra Pereira), há que, antes de mais, realmente começar a entender Fialho partindo duma recolocação da sua obra, não já sob a perspectiva do naturalismo epigónico – o que é um erro lamentável de alguma crítica – mas como figura pontifical das estéticas finisseculares, como nota J. C. Seabra Pereira:

Toda 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. (Pereira, 2003: 156)

Com efeito, num autor neo-romântico como o visconde de Vila Moura, que aliás dedica um título ao autor alentejano⁷, é patente a presença de Fialho em alguns dos géneros referidos que, note-se, são todos em forma breve. Mas a presença de Fialho será também de notar no reforço de alguns vectores temáticos de autores finisseculares e neo-românticos⁸. Por exemplo, a sexualização violenta da narrativa fialhiana (v. e.g. “Os Pobres” de *O País das Uvas*) influi em toda uma lenta descodificação de sexualidades ‘outras’ partilhada por Teixeira Gomes, Eugénio de Castro e o visconde de Vila Moura. Outro exemplo, bastante óbvio, é dado pela absorção do dolorismo amoral de Fialho por outros autores, como Manuel Laranjeira, mas sobretudo Raul Brandão, em clave moral e metafísica. Relaciona-se com isto a eleição do pobre ou do operário como figura sacrificial de um novo mundo que, podendo não ser ungido do valor de um Cristo como em Brandão ou no Pascoaes de *Para a Luz* (1904), é pelo menos uma figura simbólica das novas dinâmicas sociais em cuja representação Fialho é precursor: bairros operários, nova urbanidade e novo tipo de miséria. Seria também interessante estabelecer um percurso entre o paisagismo de Fialho e o de Bernardo Soares, passando por alguns autores finisseculares.

Desta maneira, a própria proliferação estética da obra fialhiana é entendível de forma bem diversa ao termos em mente a sua relevância em autores coevos e ulteriores

⁶ Daí a predileção de Fialho pelo conto, que é de facto literalmente um *momento*, e que lhe permite explorar uma certa escola ou temática, sem a prisão do romance, este último implicando um compromisso profundo com a modalidade realista burguesa de representação mimética do real.

⁷ Villa-Moura (1916).

⁸ Os exemplos que se seguem são necessários, mas não serão desenvolvidos, por se tratar este de um texto essencialmente metodológico, que pretende apresentar propostas de investigação.

mais imediatamente associáveis ao fim-de-século; isto é, quando a connexionamos com a grande vitalidade estética que este período exhibe – também ao nível da forma breve⁹ – e não a tomamos já por mera degenerescência naturalista que não saberia onde colocar-se. Como Seabra Pereira também demonstra, um livro como *O País das Uvas*, de grande pluralidade estética e alguma genológica, é em boa medida responsável pela passagem dos novos estilos “da poesia lírica para o conto e para os géneros híbridos em prosa (entre o modo lírico e o modo narrativo)” (Pereira, 203: 158). Ou seja, é como que um livro-ensaio dos novos estilos no campo da ficção breve, o que em parte explica a sua pluralidade. Saído a lume no mesmo ano de *Gouaches* de João Barreira, acaba assim por partilhar com aquele livro o significado histórico da data de 1893 como o ano da consagração dos novos estilos na ficção breve portuguesa, depois de esta já se ter dado na poesia. Assim, creio que a questão estético-periodológica não pode, no caso de Fialho, ser separada da genológica, e é talvez este o erro central de alguma crítica, teimando em pensar a obra de Fialho sem a equacionar com base no enquadramento da forma breve e sua forma(ta)ção jornalística ao longo da segunda metade do século XIX¹⁰.

É ainda pela valorização deste autor como *figura de destaque* da renovação estética no texto breve – sobretudo narrativo, mas também lírico-narrativo e/ou crítico – que definitivamente ultrapassaremos a admoestação de alguma crítica pela sua “incapacidade” na produção de romances, não permitindo assim a essa mesma crítica a compreensão da multiplicidade estética e genológica como uma das presenças efectivas da modernidade da escrita de Fialho.

Tendo estas duas hipóteses de trabalho em mente (1.º: o conto de Fialho denota uma série de estéticas e poéticas contraditórias, mas em aproximação ao fim-de-século; 2.º: em Fialho o estético não pode ser lido sem o genológico) é importante partir para um olhar tendo como objecto específico o conto e a forma breve fialhianos. Esse olhar pode conduzir-nos a uma visão mais apurada do que realmente pode dificultar leituras demasiado unitárias desta obra. Aqui não nos interessa tanto veicular uma leitura da obra de Fialho através de etiquetas gerais, mas deslocar o olhar para a proliferação na contística de tendências variegadas, que convocam simultaneamente o periodológico e o genológico, e que, ao nível da *praxis* textual, se mostra talvez mais eficaz e mais interessante estudar do que ensaiar uma

⁹ Cf. Pereira 2005: 45-58.

¹⁰ Como lembra Erik Van Achter, na sua tese de Doutoramento sobre o conto português *On the Nature of the [Portuguese] Short Story: A Poetics of Intimacy*. “The last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century constituted a significant advance in the development of the short story as a genre of modern prose fiction. This boom in production was strongly associated to the rise of the periodical press which, more than for the novel, meant in the first place a means of publication for short prose” (van Achter, 2010: 32).

nova catalogação de Fialho através de amplas etiquetas. Não pretendo, contudo, com isto dizer que é necessário esquecer a leitura da obra de Fialho partindo das etiquetas estéticas, sempre a valorizar como quadro geral de inteligibilidade dos textos e fonte de novas hipóteses interpretativas.

Com efeito, cremos que o carácter multimodo da sua literatura e a constatação da sua eminência no período finissecular (que o *In Memoriam* atesta) exige que – pondo ora de parte as grandes etiquetas estético-periodológicas – nos concentremos sobretudo na investigação das fronteiras entre as poéticas que sobremaneira identificam o período finissecular (esteticismo, vitalismo, etc), isto é, num plano de investigação das estéticas em funcionamento mais próximo ao que se passa no tempo e no espaço português do ocaso do século; nas contraditórias conformações dos ideogramas finisseculares típicos do mesmo período (cientismo, racismo, eugenismo, finimundismo, etc), isto é, ao nível da doutrinação ideológica que Fialho assumiu publicitar; e ainda nas particulares tradições do conto (gótico, rústico, fantástico) como outro tipo de grelha poético-genológica com a qual Fialho lida de forma conhecedora, transitando entre estas dimensões da história do género conto no século XIX. Como vemos, são dimensões de investigação que convocam o estético e o genológico de forma mais próxima do texto breve e da sua mutabilidade estética. E procure-se entrar nesta investigação tendo sempre em mente a forma como o conto interage, na sua condição de *brevitas*, com essas tendências. É esta a questão que em seguida será desenvolvida.

A Forma Breve: Fialho e a Evolução do Género Conto

Antes de avançarmos, há que endereçar de forma mais exacta a questão genológica. O problema do género em Fialho é também recorrente na crítica, que nunca lhe perdoou a ausência de um romance, conforme já referido. Trata-se de um fenómeno hoje muito datado, e que implica não ver o óbvio: que o estro de Fialho tendia para a forma breve e para a construção de uma unidade macro-textual complexa, como a de *O País das Uvas*. Gaspar Simões chega a chamar-lhe “preguiçoso” (Simões, 1987: 572), o que mostra como a crítica construiu Fialho com uma dose de investimento ficcional quase equivalente à que ele próprio colocou na sua literatura.

Com efeito, à intensa mobilidade entre escolas literárias corresponde uma mobilidade dentro dos géneros *menores* nos quatro livros de conto (e outros textos) atrás referidos: o conto e a crónica (ou mesmo para-literários, como a crítica), que pela sua configuração histórico-literária – e não por qualquer justificação essencialista do género – mais facilmente permitem aquela mobilidade. O conto, no sistema

literário português da segunda metade de Oitocentos, era ainda um género em formação¹¹, ajudando a esta indecisão funcional enquanto género de fronteira. Com efeito, é problemática uma rígida distinção genológica em Fialho. O conto não se pode ler apenas como tal. Há que o ler como forma breve, conforme já sugerido. Assim, embora a componente narrativa predomine, do conto explora Fialho as fronteiras com a crónica, a crítica, o apontamento diarístico ou de viagem, ou mesmo com o poema em prosa. Os textos de abertura, quer de *O País das Uvas*, quer de *A Cidade do Vício* não são contos, mas textos situáveis entre a crónica, o apontamento e aquilo a que, à falta de melhor termo, podemos chamar a *fantasia*, não muito longe do poema em prosa. Por exemplo, “Pelos Campos”, do primeiro dos livros referidos, é uma pequena e bem-humorada fantasia primaveril acerca que parte das analogias de matriz simbolista entre o mundo vegetal e o humano. A própria hesitação genológica destes textos dir-se-ia que facilita a introdução da variedade, também ela contraditória, de temas e ideologemas do fim-de-século, na medida em que estes textos de perfil incerto recebem tanto o influxo do pantéismo ou pampsiquismo (“Pelos Campos”), como do neo-paganismo esteticizante (“Pelos Campos”), como ainda do vitalismo de fim-de-século (na fantasia neo-clássica, mas dionisíaca, “As Vindimas”) – textos todos de *O País das Uvas*¹². Já na “Sinfonia de Abertura” de *A Cidade do Vício*, algumas destas tendências combinam-se com o cientismo de contornos racistas e eugenistas, na crítica à “raça mal cruzada pelos casamentos consanguíneos” (Almeida, 1991: 11) e com a própria ironização das tendências a-racionalistas finisseculares¹³. De resto, podemos afirmar que a forte presença destes géneros “menores” na sua literatura é de facto fundamental para a compreendermos melhor, compreensão que para nós deve passar pela consciencialização da sua origem nessa viva forja do literário que é o meio jornalístico para a literatura oitocentista e em particular para a literatura de Fialho. É essa origem que os configura pragmaticamente os textos do autor alentejano, e que lhes treina a imensa mobilidade estético-ideológica que exibem.

¹¹ Diz Gaspar Simões, em afirmação a tomar em consideração, ainda que não tanto pela sua visão de uma teleologia, ou perfectibilidade histórico-literária dos géneros: “mas antes que Eça de Queirós imprima à prosa de ficção portuguesa o seu molde ideal - e data de 1874, com a publicação das *Singularidades duma Rapariga Loira* [...] -, assistimos, paralelamente ao romance, a um movimento, dentro dos limites do conto propriamente dito, que por longo tempo, e pode dizer-se que entrando pelo século XX além, hesita entre a actualidade e o passado, entre o real e o irreal, entre o imaginário e o fantástico” (Simões, 1987: 571).

¹² Neste conjunto de textos surpreendemos uma visão positiva do campo, sem o elemento humano, puramente sensitivo e pictórico, invulgar num autor em que tantas vezes o campo e o aldeão são tão negativos quanto a urbe e o homem urbano.

¹³ O pampsiquismo, a que primeiro Fialho parecia aderir como fuga ao naturalismo e ao cientismo, vê a sua tessitura analogógica ironizada em “Pelos Campos”: “Duma ocasião, sozinho no meu quarto, eu considerava uma rosa branca que emurcheira 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 essa mulher” (Almeida, 1982: 37).

Não existindo nenhuma história da forma breve em prosa na literatura portuguesa, há contudo uma boa tese de Doutoramento que oferece uma perspectiva história da evolução do conto: *On the Nature of the [Portuguese] Short Story: A Poetics of Intimacy*, de Erik Van Achter (2010). E é sobretudo do conto que se fala em seguida, com as devidas ressalvas já feitas quanto ao problema genológico em Fialho. Van Achter, e outros antes dele, viram a genealogia portuguesa do conto oitocentista através de uma progressiva adaptação a escolas literárias, ou seja, às diversas heranças que vai assumindo e reinventando. Como notou Massaud Moisés:

Diversamente do romance, que perfilhou as teorias cientificistas em moda com o Realismo e o Naturalismo, o conto elaborado em Portugal de 1865 até aos fins do século poucas vezes escapou da simbiose meio forçada entre os remanescentes românticos, vestidos não raro de roupagem simbolista, e as veleidades de uma Arte objetiva (Moisés, 1975: 18).

Depois de Moisés, defende Erik Van Achter (2010: 47-61) que o Realismo-Naturalismo é o momento da canonização do género em Portugal, antes de mais por responder a uma crescente necessidade de verosimilhança na narrativa, mais comunicativa com o leitor sobretudo através do modo rústico do conto, com grandes cultores no Naturalismo, como Trindade Coelho. Mais uma vez, antes dele já Moisés o dissera:

Julgada em conjunto, a produção realista na área do conto revela, antes de mais nada, uma etapa aguda de literarização da forma: o conto, que na quadra romântica ainda manifestava forte impregnação da narrativa oral ou folclórica, alcança agora a sua maioridade literária. (Moisés, 1975: 19)

No entanto, esse mesmo Realismo-Naturalismo – como o provam as ambiguidades do Naturalismo em *Os Meus Amores* (1891), por exemplo – tem que ser lido mais como uma fase histórico-literária, do que propriamente como um uso estrito dessa poética. Provam-no, por um lado, a natureza miscigenante, entre remanescentes românticos e infiltrações finisseculares, do que se esconde sob a dita etiqueta e, por outro, a inadequação dos limites estruturais do conto à necessidade de espaço tipográfico para a representação de amplos frescos sociais exigidos pela doutrina naturalista. Nas palavras de Erik Van Achter:

(...) the epigones of Realism and Naturalism are in the first place considered for their long fiction: the novel and the cycle of novels. One surprising result is that the novel, due to the fact that even the hardcore Realist Geração de Setenta still cherished a hardly concealed admiration for first generation romantics like Garret and Herculano, and that due to the gradual infiltration of Fin-de-Siècle aesthetics like Neo-Romanticism and the Aesthetics of Decadence, short prose fiction had it quite difficult to be Realist and Naturalist. (Van Achter, 2010: 52)

Até aqui afigura-se como justa a leitura do estudioso flamengo sobre a evolução do conto no sistema literário oitocentista, que teria como que uma *maturidade negativa*; isto é, o conto teria chegado à sua maturidade durante o Realismo-Naturalismo, e não necessariamente dentro deste, senão mesmo pelo que escapa a esta particular estética. Se Van Achter tivesse seguido os seguintes três cuidados: basear mais a sua visão evolutiva do conto em textos literários e não tanto em textos críticos; estender a análise até aos autores finiseculares propriamente ditos – vendo uma continuidade com muita coisa dos epígonos que discute –; e finalmente entender Fialho como autor-chave do que vem depois e não como degenerescência ou mera aporia do que vem antes, a evolução do conto aparecer-lhe-ia de forma já positiva. Fialho, recolocado como figura inaugural do fim de século, permitiria entender essa miscigenação como positiva e não apenas como o que sobeja sob uma etiqueta que revela pouca relação com a realidade (no que tange ao conto). Como afirma Seabra Pereira, lembrando lapidarmente a fertilidade da narrativa pré-modernista, numa continuidade entre Naturalismo e as estéticas novecentistas:

Tirando, regra geral, vantagem de rendosas estratégias de miscigenação genológica e de uma notável ductilidade que lhe permite amoldar-se a distintos estilos epocais, a proliferação da narrativa breve pré-modernista constitui um sintoma eloquente da fecundidade da crise dos modelos narrativos que marcou o fim-de-século e os alvares do século XX (Pereira, 2005: 58).

Assim, recolocado sobre esta outra perspectiva, Fialho é um *missing link* na evolução de um género. Reescrever o percurso do conto português terá que contar com um olhar atento sobre a produção contística deste autor, pois o lugar de Fialho, em termos histórico-literários, coincide com o lugar do conto: dois lugares de proliferação de modelos estéticos. Não podemos deixar, pois, de remeter esta situação da miscigenação em Fialho – que nele é mais profusão convival do que propriamente miscigenação – para um quadro geral de hesitações estéticas (o “sincretismo temático e formal” de que fala Moisés) que de facto parece caracterizar os últimos lustres do século XIX. O que há que reter é que, com efeito, Fialho é de facto radical neste sentido, e quem (re)escrever a história do conto português tem de facto de passar por esta radicalidade, notando no entanto que ela se insere num quadro maior de miscigenação, onde se inscrevem diversos autores e que o conto não é uma forma linear no nosso autor.

No fundo, essa radicalidade não é mais do que o patentear da memória do género. A fase em que o conto chega à sua ascensão na República das Letras – por ser miscigenante entre poéticas, entre escolas, entre géneros – é uma fase na qual toda a memória histórica do género está presente e disponível, incluindo a pré-literária. A produção contística do nosso autor parece assim reproduzir em um só

livro (e.g., *O País das Uvas*) as marcas de todo o processo de constituição do género pela confluência das tendências que historicamente o formataram. Assim, a presença explícita desta memória em Fialho é um sintoma de que a forma breve acabou de granjeiar, ou está granjeando cidadania literária. Por exemplo, o conto já não é um género oral, mas pode ser uma literarização de motivos da oratura, como em “O Almocreve e o Diabo” de *O País das Uvas*.

Concluindo, a relação de Fialho com a forma breve, sobretudo no que toca ao conto, moldada no meio jornalístico – mantendo a frescura e a oscilação temática da aparição jornalista de muitos deles – e espelhada em volumes híbridos de textos breves, é assim uma relação vivificante e demonstradora de uma vitalidade do género que denuncia a sua recente e progressiva ascensão no contexto de uma fase de literarização que implica a valorização social da narrativa breve. A curiosa escolha macro-textual de Fialho para os seus livros mostra (em termos sincrónicos) a diacronia do género e mostra também, pela mistura de géneros afins ao conto, uma visão ampla e complexa do género; não uma confusão ou descontrolo, antes uma eleição do género breve como pequena jóia lapidada de arte moderna.

BIBLIOGRAFIA

Obras Literárias

- Almeida, Fialho de. 1981. 7.^a ed.. *Contos*. Porto: Lello & Irmão Editores [1.^a ed. 1881].
- 1991. 12.^a ed. *A Cidade do Vício*. Lisboa: Círculo de Leitores [1.^a ed. 1882.].
- 1927. 4.^a ed.. *Lisboa Galante. Episódios e aspectos da cidade*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão [1.^a ed. 1890].
- 1982. 12.^a ed.. *O País das Uvas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1.^a ed. 1893].

Crítica

- Bernardes, José Augusto Cardoso. 2001. “Fialho de Almeida: Uma estética de tensões”. In *História da Literatura Portuguesa*, volume V, 293-308. Lisboa: Alfa.
- Braga, Duarte Drumond. 2008. *Espaços e imaginário da fronteira em “O Sentimento dum Ocidental” de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de Almeida e n’Os Pobres de Raul Brandão*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 2010. “Fantasmagoria e Dor no país das uvas: um ‘Conto do Natal’ de Fialho de Almeida”, 65-73. In Rocheta, Isabel e Neves, Margarida Braga (coord.). *O Conto na Lusofonia. Antologia Crítica*. Porto: Caixotim.
- Buescu, Helena Carvalhão. 2001. “Fialho de Almeida, um atento espectador do mundo”. In *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, 159-168. Porto: Campo das Letras.
- Coelho, Jacinto do Prado. 1977. “Fialho e as correntes do seu tempo”. In *A Letra e o Leitor*, 149-161. Lisboa: Moraes.
- Costa, Lúcia Verdelho da. 2004. *Fialho d’Almeida. Um Decadente em Revolta*. Lisboa: Frenesi.

- Franco, António Cândido. 2002. *O Essencial sobre Fialho de Almeida*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lopes, Óscar. 1987. *Entre Fialho e Nemésio*, volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lourenço, Eduardo. 2004. “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, 23-35. In *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3.^a edição, Lisboa: Gradiva.
- Martins, António Coimbra. 1954. *Portrait de Fialho* [Sep. Bol. des Études Portugaises]. Coimbra: Coimbra Editora.
- Mateus, Isabel Cristina Pinto. 2008. *‘Kodakização’ e Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*. Lisboa: Caminho.
- Moisés, Massaud. 1975. “Introdução 5-7”, 15-21. In *O Conto Português*. S. Paulo: Editora Cultrix.
- Oliveira, Fernando Matos de Oliveira. “Fialho de Almeida: grotesco, crítica e representação”. In <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/foliveira.html> [consultado em Maio de 2005/sem acesso].
- Pereira, José Carlos Seabra. 2003. “Fialho de Almeida”, 156-158. In *História da Literatura Portuguesa*, volume VI: Do Simbolismo ao Modernismo, Lisboa: Publicações Alfa.
- 2004. “Rumos de narrativa breve pré-modernista”, 45-58. In *Forma Breve* n.º 2 – O poema em prosa. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Pimpão, Álvaro da Costa. 1945. *Fialho. I—Introdução ao estudo da sua estética*. Coimbra.
- Saavedra, Alberto [orgs.]. 1917. *Fialho de Almeida: In Memoriam*. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa».
- Sardinha, António. 1917. “Fialho de Almeida”. In Barradas, António e Saavedra, Alberto [orgs.]. 1917. *Fialho de Almeida: In Memoriam*. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa».
- Simões, João Gaspar. 1987. “Genealogia do Conto Moderno (1861-1915)”. In *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*, 539-626. Lisboa: D. Quixote.
- Van Achter, Erik. 2010. *On the Nature of the [Portuguese] Short Story: A Poetics of Intimacy*. In <http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2010-0114-200216/van-achter.pdf> [consultado em Junho de 2010].
- Villa-Moura, Visconde de. 1916. *Fialho d’Almeida*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.



A FIGURAÇÃO DA ARTISTA NA OBRA FICCIONAL DE FIALHO DE ALMEIDA: CENAS DE UM ROMANCE INACABADO

Eunice Cabral
(CEL · Universidade de Évora)

Contextualização Histórico-literária da Obra Ficcional de Fialho de Almeida

Antes de analisarmos um dos tipos de figuração feminina na obra ficcional de Fialho de Almeida (1857-1911), teremos que situar esta obra no contexto complexo da Literatura Portuguesa de Fim-de-Século de Oitocentos.

Um dos passos mais importantes desta contextualização consiste em classificar a obra deste autor de um ponto de vista histórico-literário. Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, classifica o autor como o principal representante da evolução algo enviesada do Naturalismo português, cuja obra desemboca no estilo decadente e avalia-o como o prosador mais importante na transição dos dois séculos (Lopes, 2000: 899).

Tendo publicado o seu primeiro livro em 1881, *Contos*, e um segundo, um ano depois, intitulado *A Cidade do Vício*, considerado geralmente a sua melhor obra de ficção, a produção de Fialho é composta por volumes publicados em vida, oito ao todo e por outros póstumos no número de sete.

Tendo nascido em 1857 no Alentejo e tendo vindo para Lisboa nove anos depois, é como jovem cronista e folhetinista que se inicia nas letras escrevendo, desde 1874, para jornais de província como o intitulado *Correspondência de Leiria*, revelando já aí a “feição errante do seu temperamento artístico” (Pimpão, 1945: 168).

A década de 70 de Oitocentos, em que se dá a sua formação literária, é o período de vigência do Naturalismo. De facto, Fialho enfileira com o grupo dos autores naturalistas dos quais sobressai Eça de Queirós, cujo romance *O Crime do Padre Amaro* terá provocado nele uma forte impressão (1). No entanto, a sua relação com o Naturalismo será sempre paradoxal visto que se, por um lado e em parte, a sua ficção narrativa é devedora dessa escola, por outro lado, também a criticou frequentes vezes. Não se pode dizer, aliás, que Fialho tenha tido uma fase naturalista e outra de marcas distintas; é certo, porém, que assume, em 1907, uma postura antinaturalista na sequência da qual passaria a ver defeitos na obra de Eça de Queirós (Ribeiro, 1994: 320).

As variadas tomadas de posição por parte de Fialho de Almeida serão também fruto de uma crescente desvalorização do Naturalismo, iniciada pela crise da escola por volta da década de 80, período em que surge uma desconfiança em relação ao conjunto de directrizes do movimento literário em questão. De facto, em 1887, surge, em França, o Manifesto dos Cinco, assinado pelos discípulos de Zola (aliás, escritores assaz obscuros para os leitores portugueses dos dias de hoje), em que se torna claro o afastamento em relação ao movimento. Os argumentos apontam, afinal, as insuficiências do método considerado experimental no romance e o desinteresse pela narrativa enquanto investigação social (2).

A crise anunciada acaba por ter como consequência o menosprezo pela representação da realidade exterior e social no romance, que terá como um dos principais arautos Paul Bourget, defensor do “romance psicológico”, autor que, por sua vez, foi um dos mentores de Fialho de Almeida (Lopes, 2000: 902).

Tendo em conta o que acima é dito, convém lembrar que o Naturalismo português, ainda que tenha tido um certo grau de autonomia, é também um reflexo do francês, como sabemos. Com efeito, ficcionistas portugueses com obras claramente naturalistas, como é o caso notório de Eça de Queirós, começam a descrever do Naturalismo em finais da década de 80, como são exemplos flagrantes as duas crónicas, datadas de 1893, da sua autoria: “Positivismo e Idealismo” e “O Bock Ideal”, em que assume, sem reboços, esse desencanto decorrente do descrédito e da dúvida, avançando com argumentos similares aos dos autores franceses acima mencionados.

Em termos de geração literária, Fialho de Almeida não se enquadra facilmente e de modo inequívoco nem na Geração de 70 nem na chamada Geração de 90 portuguesas. Ressaltam, de facto, alguns pontos de confluência entre Fialho e a Geração de 70 como as leituras que marcaram a época como Taine, para além de Proudhon e de Renan. Costa Pimpão só reconhece, no entanto, o primeiro autor referido como aquele cuja obra tem influência na de Fialho (Pimpão, 1945: 109). A ideia de decadência é o segundo ponto de confluência com a referida Geração (Ribeiro, 1994: 321-322). Ainda, os seus textos de polémica e de propaganda republicana, contidos em *Os Gatos*, fazem-no pertencer à Geração de 70 (Machado, 1977: 84).

Quanto à Geração de 90, há que reconhecer que, em termos cronológicos simples, os autores efectivamente pertencentes a essa geração, como António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, por exemplo, são mais novos do que Fialho, o que significa que “nascem” para as letras num tempo cultural de certo modo moldado por vectores em muitos aspectos contrários aos do Naturalismo. A geração simbolista (classifiquemo-la deste modo por abrangência) foi marcada efectivamente pela

reacção antinaturalista, antipositivista, ao valorizar o sonho, o irreal, o ideal por contraposição a uma atitude de objectividade de inspiração científica. Como afirma Machado Pires, estamos perante uma geração que viveu “o antipositivismo (falência do ideal positivista científicista), anarquismo (decadência do mito do progresso material, agravamento da Questão Social e surgimento de manifestações de tipo anarquista), degenerescência e decadentismo (o comprazimento numa estética da decadência, da nevrose, do fim da raça [...])” (Pires, 1988: 12).

Fialho é claramente um autor de um período de transição em que a indeterminação e a crise traduzem-se, no caso da sua obra literária, pela busca de uma linguagem inédita (Coelho, 1969: 220) entre dois tempos culturais e literários, o Realismo-Naturalismo e o Simbolismo, sendo devedora inequivocamente do contexto de convergência dos afluxos decadentista e simbolista com certas ressurgências neo-românticas do Fim-de-Século em que o Naturalismo, adoptado pelo autor no início de carreira, se transfigura sem nunca desaparecer por completo da sua prática textual.

Avaliando a sua obra ficcional, pode-se concluir que a neutralidade científica e o método de análise e de síntese característicos do Naturalismo parecem não se coadunar com o espírito do escritor. A obra literária de Fialho é, por isso, associada ao Naturalismo, ao Decadentismo (no caso dos contos) e ao Impressionismo (Ribeiro, 1994: 317). Mas existem outros traços realçados por estudiosos da sua obra. Por exemplo, Castelo Branco Chaves é sensível aos laivos de Romantismo nesta obra, ressurgências estas características do período de Fim-de-Século e, nesta sequência, classifica o autor como “romântico” (Chaves, 1923: 45). Já Jacinto do Prado Coelho refere-se ao “romantismo realista” de Fialho, confluyente com o “matiz decadente” finissecular. No entanto, não deixa de reconhecer que o clima mental em que o autor se formou como escritor foi marcado pelo primado do materialismo (Coelho, 1969: 205-207).

Como o nosso interesse incide sobretudo nas designadas narrativas literárias de Fialho, podemos afirmar *grosso modo* que esses textos são de dominante decadentista, tendo também marcas naturalistas e que se situam no contexto histórico-literário imprecisamente simbolista da transição dos dois séculos (Pereira, 1995: 220).

O Campo Literário Francês e Português do Fim-de-Século Oitocentista

Analisemos, com mais detalhe, os fenómenos que marcaram decisivamente o campo literário no chamado Fim-de-Século de Oitocentos em França e em Portugal.

A crise do Realismo e do Naturalismo é concomitante com uma mundividência idealista e intuicionista, que veicula o ressurgimento da expressão subjectiva na

ficção narrativa. É a Geração de 90 – quer a francesa quer a portuguesa – que vai relançar o valor da subjectividade na literatura. Este posicionamento é de certo modo responsável pela crise do modelo consagrado do romance (realista, naturalista) visto que é considerado o género literário da exterioridade por excelência e, em contrapartida, dá-se a valorização do conto e da novela como textos narrativos curtos com predominância da sugestão de tipo simbolista e de laivos poéticos.

Com efeito, esta geração literária, em França, exalta o conto contra a versão do romance que lhe era mais próxima, a naturalista, marcada pela análise dos costumes e pela observação minuciosa da realidade exterior. Por exemplo, um dos mestres da nova geração em França, Villiers de l'Isle-Adam, glorifica o conto na linha de Baudelaire e de Poe, autores que, em vários textos críticos, o tinham considerado superior ao romance (Raimond, 1993: 65). Deste modo, a subalternização do romance, neste período, conhece dois tipos de manifestação: por um lado, assiste-se à entronização de um conjunto de contistas de qualidade, como o já referido Villiers de l'Isle-Adam, outros como Marcel Schwob, Beaubourg e, por outro lado, dá-se a valorização de um tipo de narrativa fragmentada, descontínua, por vezes com laivos autobiográficos romanceados, outras vezes, poemas em prosa. Estas narrativas exprimem, afinal, o desgosto pela forma acabada, “completa”, concretizada no chamado romance de Oitocentos (Raimond, 1993: 67).

Na literatura portuguesa, a evolução da Geração de 70 vai num sentido idêntico, ou seja, transita do abandono progressivo da militância reformista e emancipalista que o prefácio de Eça de Queirós aos *Azulejos* (1886) do Conde de Arnoso é exemplo flagrante para um conjunto de soluções ecléticas em que predomina o lema queirosiano “a arte é tudo, tudo o mais é nada” (Pereira, 1995: 13).

Neste contexto de deriva finissecular, assistimos ao surgimento de narrativas breves ou fragmentárias de dominante decadentista (caso dos textos curtos de Fialho de Almeida), ainda de textos breves com pretensões simbólico-poéticas [caso de *Gouaches* (1892) de João Carreira], de um tipo de narrativa inspirada nos esteticismos finisseculares que, com Raul Brandão, adquire laivos expressionistas, de certas metamorfoses das tendências do Realismo como um conjunto de marcas tolstoianas e neo-franciscanas (caso da ficção de Jaime de Magalhães Lima) e do impressionismo exótico de Wenceslau de Moraes (Pereira, 1995: 222).

De facto, o Fim-de-Século literário oitocentista, francês e português, são períodos de inegável florescimento da poesia. Esta característica – traduzida pela emergência de várias poéticas, a parnasiana, a simbolista, a esteticista-decadentista – contamina a narrativa finissecular através do estilo decadente, esteticista e ainda da prática da *écriture artiste*, aspectos decorrentes do entendimento da noção de

decadência como requinte e como superioridade estetizantes por contraposição ao mundo vulgar, representado no modelo narrativo consagrado pelo romance naturalista.

Em suma, é um período da “idade de ouro” do texto curto, da novela, assistindo-se à glorificação da narrativa curta, breve ou fragmentária em praticamente todas as literaturas ocidentais, como demonstra o estudo de Florence Goyet, *La Nouvelle—1870-1925 (Description d’un genre à son apogée)*.

Particularidades da Carreira Literária de Fialho de Almeida

Para além dos aspectos referentes à contextualização histórico-literária da obra ficcional, há ainda a considerar as particularidades da carreira literária de Fialho de Almeida. Ora, uma das afirmações recorrentes quanto à sua obra é a que diz respeito à nítida ausência de romances ou mesmo de um romance, o que faz do autor um contista para os estudiosos da sua produção literária como Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Jacinto do Prado Coelho e Óscar Lopes.

A evidência desta falta – o não haver um ou mais romances nesta obra – só faz sentido se admitirmos (como é o caso) que vários indícios apontam para o propósito do autor em os escrever, para além do facto de o período do Naturalismo – ao qual Fialho parcialmente pertence, como vimos – valorizar predominantemente o romance. Lembremos que se regista, na sua obra de ficção narrativa, uma primeira tentativa de romance com o título “Ellen Washington”, romance publicado em folhetim na *Correspondência de Leiria*, em 1876, cujas características são os lugares-comuns do melodrama, com desfecho moralizador, e um desequilíbrio na narração (Pimpão, 1945: 176).

Dos trabalhos de investigação literária das autorias de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e de Aníbal Pinto de Castro (3), deduz-se que o ciclo romanescos *Os Decadentes*, com o subtítulo “Romance da Vida Contemporânea” portuguesa – anunciado na contracapa da primeira edição de *A Cidade do Vício* – foi pura e simplesmente abandonado por Fialho. A série romanescas seria dividida em três volumes de acção independentes entre si mas relacionados sob um plano crítico geral, volumes estes com os seguintes títulos: *O Sedutor Meireles*, *A Fábrica*, *A Quebra*.

O autor chegou a retirar da tipografia parte das folhas de *A Quebra* e abandonou a ideia da série de romances à maneira balzaquiana (Castro, 1960: 245). Desse projecto, restam apenas fragmentos como as duas narrativas “A Eminente Actriz” e “Ave Migradora”. Na primeira narrativa das referidas, o ambiente e os temas são de origem balzaquiana, sendo as personagens, na sua maioria, transposições de figuras também balzaquianas (Castro, 1960: 238).

O trabalho de Maria Manuela Carvalho de Almeida, na área dos estudos comparatistas, estabelece as articulações intertextuais entre *Illusions Perdues* de Balzac e *A Eminente Actriz* de Fialho de Almeida, na esteira do estudo de Pinto de Castro, que tinha avançado com a noção de que aquela narrativa fialhesca é uma imitação da segunda parte do romance referido de Balzac (4). Por sua vez, o trabalho da estudiosa levanta a questão de que também a narrativa curta “Dois Primos”, publicada em *Contos*, faria parte do referido projecto de romance malogrado (tal como as duas outras narrativas acima referidas) devido à contiguidade entre os três textos, principalmente no que diz respeito à figura de Albertina, personagem que atravessa as três narrativas ainda que de modo muito desigual (Almeida, 1996: 13-14). Voltaremos mais adiante a esta personagem visto que é a concretização mais notória na obra fialhesca do nosso tema, a figuração da artista.

Poder-se-á pressupor que o autor poderia não teria visto com maus olhos a publicação de textos curtos num tempo literário e sócio-cultural que os valoriza de um modo crescente, quer em termos da preferência do público – tanto mais que Fialho escreveu a maioria dos seus textos para jornais e para revistas –, quer pelo prestígio literário que a narrativa curta adquire, neste período, em Portugal. Por conseguinte, no caso de Fialho, a valorização da narrativa curta poderá ser explicada, por um lado, por um aspecto da sua produção literária, este sim inequívoco, que é a influência da literatura e da cultura francesas na sua formação como escritor (Aguiar e Silva, 1983: 417-422), mas, por outro lado, neste contexto de transição e de crise (ou seja, de deslocções discursivas e de sintaxes narrativas várias), alguns indícios levam a crer que o autor talvez tenha ficado também “refém” do projecto inicial de romance (afinal nunca acabado) e, conseqüentemente, não quis ou não pôde dar às suas narrativas uma coesão própria, que faria desses textos contos ou novelas. Costa Pimpão, no seu estudo acima referido, lembra que o público e os críticos seus contemporâneos esperavam realmente de Fialho a publicação de um romance (Pimpão, 1945: 213).

Aliás, a designação de “conto”, atribuída a muitas das suas narrativas, não parece corresponder ao género do conto enquanto classificação genológica rigorosa mas, antes, parece corresponder a uma designação usual, decorrente de uma confluência de factores: a preferência pelo conto característica do período literário e, ao mesmo tempo, uma sequela da crise pós-naturalista da ficção narrativa finissecular portuguesa e, por último, a facilidade de classificação uniforme para efeitos e uso de edição num só volume de várias narrativas literárias relativamente curtas, como é o caso de *Contos*, que, para todos os efeitos, é o primeiro livro publicado de um autor que se quer firmar nas letras nacionais Assim sendo, a circunstancialidade destes factores surge como mais relevante e plausível do que a possibilidade de a designação de

“conto” corresponder propriamente a uma opção estética pelo texto curto ou breve por parte do autor.

Em termos de composição narrativa, esta ambivalência – decorrente também da inserção num panorama literário plural e eclético – traduz-se, em algumas narrativas do autor, em textos que mais parecem excertos de um romance que, afinal, nunca foi concluído. De facto, as narrativas acima referidas, consideradas “fragmentos” do romance malgrado do autor, surgem como passos textuais incompletos; o seu carácter de fragmentação e de incompletude aponta mais facilmente para um texto a ser inserido num mais longo a ser composto posteriormente (um romance) do que propriamente para narrativas curtas – como são o conto ou a novela – elaboradas e concebidas, desde a primeira linha, como tal. Esta afirmação é corroborada pelo facto de que existem efectivamente, na sua obra ficcional, textos narrativos que são claramente contos ou grandes contos, como é o caso de “A Ruiva” (Pimpão, 1945: 180).

Projecto Romanesco Malgrado de Fialho de Almeida

Devido a estas razões (e a outras já avançadas anteriormente), Fialho não parece ter sido o tipo de escritor que visse no conto ou na novela uma realização de escrita superior à correspondente ao romance, como é o caso de outros escritores que, na mesma época de Fialho, praticaram o género como tal, vendo nesses textos um tipo de narrativa tão ou mais válida do que o romance. Estamos a referir-nos a autores contemporâneos de Fialho como Teixeira-Gomes. Outros são Tchekhov, Verga, Maupassant, Melville, Henry James, autores de novelas e de contos (Goyet, 1993: 8-9).

Com efeito, o conjunto de textos narrativos em que se inscreve a figuração da artista permite colocar a hipótese de o projecto romanesco do autor ter tido consequências a nível da composição desses mesmos textos narrativos por ter sido concebido como um objectivo de longo prazo. Neste sentido, e tendo em conta esses textos (os referidos acima como “fragmentos”), não nos parece plausível considerar Fialho um autor seduzido pelo texto breve deliberadamente fragmentário – enaltecido pelas tendências epocais – em que são explorados os códigos da novela e do conto, da carta e da crónica, como é o caso de muita da produção literária de um autor do mesmo período, Manuel Teixeira-Gomes. Na ficção narrativa deste último autor, o texto breve surge, com efeito, como uma escolha estética em que se manifesta o gosto pelo acaso, pelo imprevisto, pela fantasia impressionista. Em suma, prepondera, na sua obra, uma lógica muito diferente da de Fialho visto que as narrativas de Teixeira-Gomes têm subjacente uma mundividência marcada pelo

hedonismo e por um individualismo epicúreo e amoral (Rodrigues, 1982: 18), que não se encontra presente (a não ser em escassos laivos) nos textos narrativos de Fialho.

Por agora, queremos colocar como hipótese de trabalho o facto de Fialho não ter investido no seu projecto de romance como ciclo romanesco (à maneira balzaquiana e também naturalista) devido precisamente ao próprio conjunto de tendências literárias finisseculares. É uma hipótese que decorre fundamentalmente da apreciação da obra fialhesca à luz da mudança de panorama cultural e literário, ocorrida nas duas últimas décadas do século XIX. Esse conjunto de novas directrizes pode ter levado eventualmente o autor a afastar-se de projectos literários concebidos, sob a égide do Naturalismo, na década de 70, ou mesmo ainda, em inícios da década de 80.

Por todos os aspectos em presença, podemos considerar que o romance ou a série de romances como sondagem a uma sociedade poderiam ter sido avaliados por Fialho (eventualmente até de um modo algo intuitivo, digamos assim) como projectos tardios, com possibilidades de, em pouco tempo, poderem ser esquecidos e ultrapassados. Quer dizer: o romancista fracassado que Fialho também é, pode tê-lo sido também e em parte devido às deslocações, às indeterminações e, em última análise, aos pluralismos estéticos e à fluidez das fronteiras dos géneros e dos subgéneros, que afectaram efectivamente a produção da narrativa finissecular, menorizando, por consequência, a forma ampla e acabada do romance naturalista.

Os estudos clássicos sobre a obra fialhesca interpretam a inexistência de romances como uma falha pura e simples do autor enquanto romancista. Costa Pimpão considera que a “obra-prima perdida” (título de Fialho) é bem o símbolo da chama literária do autor pois este não tinha as faculdades de um romancista. Sabia descrever, não sabia narrar, concluindo que o autor não sabia ver as personagens no tempo, ou deste apenas fixava o elemento suscitado pela evocação (Pimpão, 1945: 219).

No mesmo sentido vão as apreciações das influências da obra de Balzac na de Fialho por Aníbal Pinto de Castro. Afirma este estudioso que “o que em Balzac é naturalidade, verdade de observação e realismo de caracteres, em Fialho torna-se amorfo, sem vida; não há tipos e as personagens são títeres, puxados pelos cordelinhos da fantasia do autor. Fialho falhou por completo, ao tentar o romance à maneira balzaquiana” (Castro, 1960: 239).

Sem negarmos as evidências da investigação dos dois estudiosos acima referidos, acrescentamos que poderão ter existido outros factores (conforme explicámos), factores esses de cariz histórico-literário, que inviabilizaram a produção do romance por parte do autor Fialho de Almeida. Com efeito, se é possível avançar a hipótese de que Fialho se deixou estagnar como escritor devido à sua incapacidade em conceber

um romance como uma narrativa acabada à maneira realista ou naturalista – narrativa da qual os romances de Eça de Queirós ou os de Gustave Flaubert são bons exemplos –, também é certo que o tipo de escrita por ele adoptado não o ajudou a realizar a tarefa planeada, o ciclo romanesco intitulado *Os Decadentes*, por exemplo.

A Escrita Artiste como Marca de Decadentismo das Narrativas Fialhescas

O próprio título anunciado dessa série de romances denuncia já, aliás, marcas das tendências literárias finiseculares na obra ficcional do autor como o esteticismo decadentista concretizado mais propriamente no “estilo decadente”, na escrita *artiste*. De facto, este tipo de escrita ou de estilo é uma das manifestações pós-naturalistas da evolução que sofreu a narrativa deste período intervalar.

Vejamos como surge este tipo de escrita. É um dos irmãos Goncourt, Edmond, que se referiu pela primeira vez ao que designa por *écriture artiste*, que é um tipo de escrita com afinidades com a decadente, esta última mais característica do Fim-de-Século. Fá-lo no prefácio ao romance *Frères Zemganno* (1879) em que afirma que o Realismo não tem apenas como missão a descrição do que é “baixo”, “repugnante”, “do que cheira mal”; tem ainda por missão descrever o contrário disso, ou seja, o que é “elevado”, “bonito”, “o que cheira bem”. Ora, é a escrita *artiste* a que serve para atingir os objectivos referidos em último lugar. Apesar da indefinição patenteada, Henri Mitterand considera que este tipo de escrita pode ser encontrado em textos de autores tão variados como Flaubert, Zola, Daudet, Baudelaire, Gautier, textos esses que denunciam a preocupação da frase trabalhada de um modo estético, ou seja, a frase como “objecto de arte”.

Para este estudioso, é, por conseguinte, um tipo de escrita muito comum em textos narrativos da segunda metade do século XIX visto ser encontrado em autores muito diversos (entre os quais os considerados romancistas realistas) e resulta, entre outros aspectos, da influência da pintura moderna.

Com efeito, a escrita *artiste* provém da visão característica do pintor cuja concretização textual mais óbvia é a referente às descrições. As famosas descrições das narrativas realistas ou naturalistas seriam, então, devedoras, segundo esta perspectiva, da visão *impressionista* pelo carácter predominante da sensação e da impressão que dissocia, desintegra, espalha os elementos descritos de modo a revelar a “reportagem das sensações” pela captação do “instantâneo” (Mitterand, 1987: 271-276).

O impressionismo, na pintura, representa de facto uma ruptura com a tradição (sendo entendida como uma revolução por alguns) e baseia-se na valorização da “primeira impressão” decorrente da percepção do pintor quando inserida no fluxo da

vida, no movimento dos fenómenos, no desejo de captar a corrente das aparências através da sensação imediata. A sensação de velocidade na arte é também uma das componentes do impressionismo, podendo ser articulada com a visão puramente objectiva cultivada pelo mesmo movimento.

Numa transposição para a literatura, podemos afirmar que este conjunto de características é praticado pelos chamados autores “paisagistas” dos quais o mais proeminente é, sem dúvida, Flaubert (Mitterand, 1987: 276).

Sabemos que a descrição constitui um processo fundamental de representação do espaço e das personagens no romance realista ou naturalista. Acontece também que a descrição é crucial no tipo de escrita *artiste*. No entanto, este tipo de escrita, no romance realista ou naturalista, representa apenas uma parte restrita, concretizada nos passos textuais referentes a descrições nas respectivas composições romanescas, passos esses que não afectam a estruturação da diegese. Ora, a descrição concebida pela escrita *artiste*, fazendo parte do chamado estilo decadente finissecular, parece constituir, em muitos textos curtos de Fialho de Almeida, o próprio cerne da narrativa, sem que haja uma estruturação coesa dos dados diegéticos conducente à organização narrativa mais característica do conto ou da novela. Em suma, a escrita *artiste* ilustra bem a deslocação pós-naturalista da narrativa finissecular, ao demonstrar o primado de uma visão esteticista na medida em que é através dessa visão que os objectos e as pessoas (e respectivas correlações) são representadas na narrativa, dando-se, por consequência, uma desvalorização da diegese.

Já Costa Pimpão, ao avaliar a obra literária fialhesca, tinha considerado que “o estilo é, na verdade, a sua vocação final de artista. O estilo de Fialho vale quase uma estética. É na sua vontade de estilo que se harmonizam, por último, as tendências de uma natureza borboleteante e demasiado sugestionável” (Pimpão, 1945: 213).

No mesmo sentido vai a avaliação de Maria Aparecida Ribeiro, quando afirma que a marca realista-naturalista, em muitos dos textos literários do autor classificados como contos, faz-se sentir através de um predomínio da descrição que, levado por vezes ao extremo, apaga o que constituiria o perfil do conto, para o aproximar da cena, diluidora de certa forma do espírito de tese, característico do determinismo da escola naturalista (Ribeiro, 1994: 318).

A Figuração da Artista nos Excertos Fialhescos de um Romance Inacabado

Tendo em conta o conjunto, as narrativas de Fialho de Almeida, que versam a figuração da artista, denunciam uma hesitação quanto ao género narrativo adoptado na composição dos textos literários do autor: o romance de tipo realista-naturalista ou o conto ou texto breve enaltecidos durante as últimas décadas de Oitocentos.

Ora, a indagação sobre o género das narrativas acima mencionadas não pode ser dissociada do conjunto de características relativas aos períodos literários que marca esta obra ficcional. Similarmente, o facto de inquirirmos se essas narrativas curtas – das quais a mais importante é “Dois Primos” – são contos, novelas ou excertos de um romance diz respeito não apenas a uma questão de classificação genológica, mas também à percepção dos modos como o narrador fialhesco trata a sua matéria diegética em termos da figuração da personagem principal destas narrativas, Albertina.

Tratemos, em primeiro lugar, da questão genológica. Deste modo, para percebermos se podemos ou não classificar as narrativas em causa como contos ou novelas, o estudo da autoria de Florence Goyet (acima mencionado) é fundamental, na medida em que analisa as características da novela, tal como esta foi escrita e concebida nas literaturas ocidentais na sua “idade de ouro”, ou seja, em finais do século XIX. A estudiosa não distingue deliberadamente a novela do conto, adoptando sempre, no seu estudo, a designação de novela para com ela analisar e avaliar um texto narrativo mais curto do que o romance.

A hipótese de trabalho do estudo de Goyet (provada ao longo das suas páginas) é a de que uma das características das novelas “clássicas” é o paroxismo e que este se estende ao conjunto do material narrativo, ou seja, não somente aos heróis mas a todos os elementos que desempenham um papel na narração (Goyet, 1993: 24). Assim sendo, a estudiosa afirma que é a estrutura antitética, marcada pelo paroxismo consubstanciado numa evidência que não necessita de justificação no corpo do texto narrativo, que permite a elaboração de um enunciado narrativo curto. Por conseguinte, o equilíbrio e a coesão deste texto narrativo, a novela, decorrem de uma “economia de meios” respeitantes ao “recurso ao tipo” e ao “enquadramento” (Goyet, 1993: 61-78). Quer dizer: tanto a personagem como o assunto – enquanto materiais narrativos – são configurados pela escolha intensiva, que exclui a complexidade própria de um enunciado longo como o romance. Deste modo, na novela, o material narrativo é sujeito a uma caracterização paroxística (a personagem-tipo, por exemplo), a uma estrutura em tensão (a antitética) e a procedimentos de aceleração na organização da diegese, como a exclusão de outros assuntos, excepto o principal (Goyet, 1993: 80).

Tendo em conta esta definição de novela, avaliemos, então, as narrativas fialhescas que figuram a artista e que simultaneamente colocam a questão genológica acima mencionada.

Do conjunto, destacamos a narrativa “Dois Primos”, publicada na obra *Contos*, na medida em que das duas narrativas em que a personagem de uma artista surge (“Dois Primos” e “A Eminente Actriz”) é aquela em que a inscrição textual da

sua figura é mais longa e completa. Lembremos que, na terceira narrativa (“Ave Migradora”), a figura da artista (Albertina) é apenas mencionada num conjunto enumerado de personagens apenas referidas pelo nome. Tanto “A Eminente Actriz” como “Ave Migradora” foram publicadas no volume póstumo intitulado *Ave Migradora* com data de 1922.

Comparando as duas primeiras narrativas referidas, existe, de facto, uma relação de continuidade visto que a diegese de “A Eminente Actriz” é claramente posterior à de “Dois Primos”, na medida em que, naquela, Jorge Forjaz já se tornou amante da prima, Albertina (dado diegético presente na narrativa “Dois Primos”), integra-se no convívio da boémia lisboeta através do qual se torna literato e ajuda, entretanto, Albertina a singrar como actriz, escrevendo na imprensa a seu favor. Este estado de coisas altera-se quando Jorge conhece Veledo, a grande actriz do momento, a quem passa a votar uma paixão sem correspondência notória. Aliás, o adiar da consumação amorosa por parte da actriz mantém-se até ao fim da diegese, sendo que Veledo utiliza o interesse amoroso de Jorge para obter a derrota de Albertina, a actriz rival pertencente à nova escola. Assim, por manipulação e por chantagem emocional por parte da actriz, Jorge comprará uma crítica que prejudica gravemente a carreira de Albertina para que Veledo, a actriz da escola velha, triunfe.

Por conseguinte, em “A Eminente Actriz”, contrariamente ao que o título sugere, é Jorge o protagonista, na medida em que o tema central é a relação de paixão obsessiva que o liga a Veledo, sem que a figura feminina adquira, no enunciado narrativo, o realce de Albertina em “Dois Primos”. É certo que surge o retrato de Veledo em discurso narrativo de tipo iterativo, mas esta configuração feminina é um aspecto diegético secundário no texto. Nesta narrativa, surge o ambiente de teatro como um espaço de degradação e de decadência da vida cultural portuguesa. Decadência esta que acaba por se entrelaçar com a figura de Veledo pois, frequentemente, as suas actuações em palco eram salvas por uma nudez exibida que nada tinha a ver com o seu talento ou com a qualidade do texto dramático, situação que consubstancia o conflito entre o sacerdócio e o mercado na literatura, inteligentemente formulado como título do trabalho já referido de Maria Manuela Carvalho de Almeida. A título de exemplo, leia-se, neste texto narrativo fialhesco, o diálogo travado entre Jorge e Biscaia em que este último, instado para alterar o sentido da sua crítica, afirma: “Ora essa! Eu não trafico com o sacerdócio. É convicção” (Fialho, 1992: 51).

O acontecimento diegético central, que consiste na reviravolta de opinião sobre as duas actrizes pela compra ou suborno da crítica jornalística, faz desta narrativa sobretudo um retrato do funcionamento social da literatura em que o teatro se entrelaça, de um modo algo promíscuo e corrupto, com o jornalismo e a imprensa

(Almeida, 1996: 63-65). Por esta razão, a figura de Veledo, como artista, inscreve-se, no texto narrativo, fundamentalmente a partir de dois dados diegéticos, que se tornam mais importantes do que a sua constituição como personagem feminina: a paixão amorosa de Jorge por ela e a corrupção da imprensa (5).

Uma vez que é a narrativa “Dois Primos” a que inscreve de modo mais completo a figura da atriz, sendo que tal não se verifica na narrativa “A Eminente Actriz” (apesar do título), analisemos, então, o material narrativo da primeira narrativa mencionada (“Dois Primos”) de modo a averiguar se a narrativa em questão pode ou não ser considerada uma novela ou um conto, tendo em conta as características da novela “clássica” finissecular consagradas no estudo de Florence Goyet.

Desde já, a figura de Albertina, a artista-actriz, não entra na categoria de personagem-tipo na medida em que é uma excepção à regra respeitante à configuração da atriz da época. Com efeito, a rapariga que vai para o teatro, nesta época, costuma ser apresentada como o tipo correspondente à jovem mulher da classe trabalhadora ou da classe média baixa cuja beleza e eventual talento a conduzem às artes teatrais como escape a uma vida de trabalho manual árduo e desclassificado. Este é inequivocamente o caso de Veledo, em “A Eminente Actriz”: com trinta anos, o narrador fialhesco diz-nos que «percorrera já tudo na vida, os cimos e os baixos fundos torvos, onde as podridões são pitorescas; bambochas de fábrica, mancebias de acaso, em águas-furtadas, com estudantes e carpinteiros; fomes de palmo, pantominas de feira, noites sem leito... todas as escoriações do vício caloteado e baixo» (Fialho, 1992: 38-39). Veledo tinha sido operária, amante paga e sustentada, feirante, bailarina, e criada de hospedaria, antes de se tornar atriz por acaso.

Ora, tal não acontece com Albertina. Esta é uma jovem mulher burguesa, educada esmeradamente segundo os padrões da época, que foge para Lisboa da casa paterna abastada na província de modo a viver de acordo com a sua paixão, que é o gosto pelo teatro. Por conseguinte, a sua fuga para a grande cidade corresponde mais à temática recorrente em romances oitocentistas da vinda do provinciano para a capital para tentar obter prestígio (procurando ser valorizado como indivíduo dotado de um determinado talento) do que propriamente a uma tentativa em furtar-se às agruras de uma vida difícil de labor.

Em seguida, a caracterização do parceiro masculino, Jorge Forjaz, surge em segundo plano pois é pouco desenvolvida no texto narrativo. O leitor sabe que veio há dois meses da mesma cidade de província de onde é também oriunda Albertina (Leiria) e que procura rentabilizar o seu talento como escritor na capital.

O episódio protagonizado por ambos – o reencontro, em Lisboa, seis meses depois da fuga de Albertina de Leiria para a capital – não é caracterizado por nenhum acontecimento paroxístico. O que parece central, na narrativa, é a caracterização de

Albertina, que, aliás, deixa perceber o modo como o narrador fialhesco enquadra a figuração da artista-mulher no meio ambiente. Outro elemento central no texto é a ambiência de desânimo, de pessimismo e de desesperança protagonizada pelas duas personagens como manifestação de “ilusões perdidas” na grande cidade. Neste sentido, estamos perante a temática balzaquiana e flaubertina (também queirosiana em *A Capital!*) referente à perda de ilusões do provinciano aquando das suas vivências de procura de prestígio na capital frente a indivíduos com práticas de trabalho semelhantes às suas no campo da arte ou da cultura e, por esta razão, sujeitos a uma competição feroz entre si da qual resulta a anulação do prestígio e a impossibilidade de realização individual.

De facto, em “Dois Primos”, o retrato de Albertina, como parte integrante de uma ambiência de desencanto, de desilusão, de fingimento e de cinismo (característica da “atmosfera” decadentista) é o cerne da narrativa.

Analisando em detalhe, logo no início do enunciado narrativo, surge a descrição da figura feminina, sendo que, nesta narrativa fialhesca, tal descrição é veiculada pela escrita *artiste*, que faz, aliás, da figura humana representada um mero detalhe de algo mais vasto, neste caso, do ambiente de *bas fonds* lisboeta, com certos laivos de desafoço burguês. Por conseguinte, o retrato da protagonista, cruzado com a predominância do ambiente negativo, retarda e, por último, torna secundária (quase inviabilizando) a dinâmica da narração, que poderia decorrer de eventos relatados, como veremos. Sendo fundamentalmente uma digressão em torno da personagem feminina, esta descrição acaba por representar uma pausa, tornando estática a diegese por contaminação. Neste sentido, já Costa Pimpão tinha apontado a dificuldade do autor, em muitos dos seus textos ficcionais, em manter o equilíbrio da narrativa na medida em que a acção é muito ténue. Também é apontado pelo estudioso o facto de que, em muitas das suas narrativas, não há acção; há cenas, quadros (Pimpão, 1945: 184, 176). Deste modo, o predomínio da descrição conducente à cena reitera a avaliação desta narrativa como uma eventual parte integrante de um romance inacabado.

O retrato de Albertina é realmente um quadro, com uma função dilatória própria da descrição. A visão implicada na configuração da protagonista, por sua vez, decorre da matriz “impressionista”, que desloca a percepção da personagem através de uma desfiguração. De facto, a descrição torna-a excessiva, caricatural e, mesmo, em certos passos do texto, grotesca.

Vejamos as marcas textuais da descrição referida. A configuração da protagonista decorre de dois aspectos cruciais, inscritos na sua caracterização: o carácter artificial da sua figura que, logo no início do texto, surge como construída pelos componentes da civilização urbana como, por exemplo, o “espartilho”, as “meias escarlates”, os

“sapatos de decote largo”, o “nanquim das pestanas”, a “*veloutine* da garganta”, o “carmim da boca”, que a torna uma “boneca” e o conjunto de defeitos de personalidade como o facto de ser uma “preguiçosa”, “uma gulosa” e “uma estúpida” (Fialho, 1991: 231), que a afastam do que o narrador considera constituir a vocação natural da mulher, a maternidade e a subsequente abnegação.

Para além da avaliação profundamente negativa da protagonista, este retrato feminino é um exemplo flagrante de escrita *artiste*, que se concretiza na descrição da protagonista em termos de uma combinação de impressões visuais da sua figura, impressões essas marcadas pelo colorido, pelo luxo, pela exuberância de pormenores ricos, decorrentes de uma percepção directa, imediata por parte do narrador. Em suma, a figura de Albertina tem beleza e elegância; é marcada pelo “chique” e pela última moda: *a sua elegância formulava a última novidade dos armazéns de modas, tinha o chique do dia, a cor e a graça da última revista de Paris* (Fialho, 1991: 231). No entanto, a sensação (no sentido impressionista do termo, ou seja, a captação instantânea e imediata de um dado da realidade exterior) de beleza e de interesse da figura em causa é logo apagada por uma antinomia criada no enunciado narrativo pela omnisciência narrativa. Essa antinomia tem pressuposta a oposição entre a figura natural e a artificial. Quer dizer: a caracterização de Albertina é construída, afinal, pela negativa devido ao realce dado ao seu carácter artificial quando poderia ser natural. Se a sua figura não fosse revestida dos adereços da moda feminina (acima enumerados), seria uma mulher insignificante: *vestida com uma simples saia, um reles xale e uma cuia torta, teria passado indiferente até à polícia civil (...)* (Fialho, 1991: 231).

Deste modo, a escrita *artiste* concretiza-se na descrição *à outrance* de Albertina, saturando o enunciado de impressões contraditórias e de avaliações exacerbadas de misoginia. A figura de Albertina é, então, a de uma “boneca”, sendo que se encontra inscrito neste vocábulo a ambiguidade da sua figura representada entre a artificialidade proveniente da aparência de tratamento e de luxo do seu corpo e uma naturalidade inexistente, substituída por uma essência defeituosa.

Esta figura surge, então, como um “pormenor” integrado no ambiente circundante do qual, em todos os aspectos, faz parte como um “objecto” atraente pela aparência de opulência, mas desclassificado pelas deficiências morais. Com efeito, a sua figura humana é um mero detalhe do exterior doentio, rebaixado em que se encontra inserido, semelhante a uma “coisa” excessivamente ornamentada, simples reflexo do conjunto de circunstâncias externas.

Tal percepção ilustra o carácter determinista da figura, carácter esse que é uma marca naturalista, que se articula com o gosto pelo pormenor mórbido de índole pessimista, também típico do afluxo decadentista registado na narrativa.

Também, como em outros textos narrativos fialhescos, a extensão obtém-se à custa da valorização dos pormenores (Pimpão, 1945: 184).

Notemos que a descrição consiste basicamente no seu vestuário, nos seus aposentos (o gabinete e a alcova) e nas suas reacções à presença de Jorge. Nos três aspectos mencionados (o vestuário, os aposentos e as reacções), ressalta uma figura que age por instinto, ou seja, sem consciência, o que constitui uma resposta de certo modo inadequada à situação e ao momento que vive. Esta inadequação acentua a degradação da figura, traçando o seu perfil através de uma mistura paradoxal de elementos entre a riqueza aparente e a miséria real pois se é certo, com efeito, que a vida de Albertina parece rica em objectos, relações, é pobre pela dependência, pela perda de ilusões e pela solidão. Não é apenas a mãe que de Leiria considera ser a sua uma “vida má” (Fialho, 1991: 241). Todas as focalizações narrativas, inscritas no enunciado, não a consideram de outro modo, ou seja, nem Albertina, nem Jorge nem o narrador fialhesco consideram ser esta uma vida boa.

Se é verdade que a frase, nesta narrativa, é trabalhada como “objecto de arte” – dando corpo textual à escrita *artiste* –, a significação da figura feminina implica uma degradação (uma fealdade interior) característica do determinismo naturalista.

Em suma, Albertina surge aos olhos dos leitores – configurada pela dupla focalização do narrador e de Jorge – como uma mulher desfigurada pelo vício e pela miséria moral, apesar de, a uma primeira leitura, ressaltar a abundância de objectos, a riqueza do vestuário e o tratamento cuidado do corpo. Assim sendo, surge, então, o tema caro ao Realismo e ao Naturalismo, que é o contraste entre as aparências e as realidades, sendo que, para além deste factor, a perspectiva, implícita nesta figura feminina, tem laivos da representação impressionista concretizada pela escrita *artiste* na medida em que predomina nela a sensação e a impressão primeiras como captação do instantâneo. Tal perspectiva, no entanto, não dissocia nem dispersa essas *impressões*, pois a focalização omnisciente avalia sem demora os aspectos de *beleza* e de *abundância*, inscrevendo-os num quadro mais alargado em que a riqueza surge como uma ilusão decorrente de uma primeira percepção enganadora.

No fundo, a “boneca” que Albertina parece ser, esconde uma figura que, sem as “pinturas”, seria uma “simples fêmea linfática”, incapaz de exercer “os misteres da sua condição e da sua classe” (Fialho, 1991: 231).

Os aspectos preponderantes da cena – não ilusórios e, por isso mesmo, verdadeiros – não são a beleza nem a riqueza mas sim a perda de ilusões, a falta de autenticidade e, por último, o cinismo confessado por parte de Jorge. É este ambiente *desanimado* (esvaziado de qualquer perspectiva de mudança positiva), que acaba por configurar a miséria da vida da figura feminina, existência esta agrilhoadada a compromissos inelutáveis no contexto em questão, a vida de teatro da época. Os

compromissos referidos são os implicados com as figuras dos empresários, dos actores, dos jornalistas, em suma, o mundo masculino que paga a actriz.

Ora, é este tipo de escrita – a frase trabalhada esteticamente – que revela, de um modo mais flagrante, o contraste entre a aparência de opulência e a realidade de pobreza pela confluência contrastante de matizes típicos da representação literária afecta às estéticas finisseculares. De facto, tudo resplandece enquanto dura o espectáculo para logo a seguir se apagar; similarmente também, na existência de Albertina, tudo parece luzir mas o preço a pagar pelos aplausos e pela admiração dos outros é a desclassificação social da sua pessoa no mundo burguês que a mantém como mulher de teatro.

Nesta apreciação negativa, encontram-se pressupostas duas noções confluentes, a da figura da actriz como *a outra*, avaliação que é marcante em todo o século XIX e a da vida dos artistas de teatro como um mundo *outro* enquanto existência configurada por regras distintas das burguesas, consideradas as únicas aceitáveis (Lima dos Santos, 1988: 125).

*A Figuração da Mulher-artista: entre o Desejo de Autonomia
e a sua Efectiva Dependência Mercantil*

A reconversão de Albertina em mulher de teatro e a respectiva má reputação – sendo o aspecto mais marcante desta figura feminina –, ao se articular com um ambiente de tonalidades mórbidas, dilui a importância que poderia adquirir os acontecimentos representados na diegese, que são dois: o facto de Jorge e de Albertina se tornarem amantes (quando antes, em Leiria, eram apenas namorados no contexto da vida tradicional) e o modo negativo como Jorge apreende este facto, menorizando-o (enquanto desvaloriza Albertina simultaneamente) pelo queimar da carta da mãe de Albertina a esta dirigida, não a entregando e pelo considerar tê-la como amante até encontrar “coisa melhor”, dado que fecha a narrativa.

Assim, o exemplo mais flagrante da inexistência de tensão, nesta narrativa, que, a existir, decorreria de acontecimentos, consiste no modo como a focalização omnisciente do narrador inscreve o que poderia ser o dado diegético central neste texto: o início de uma relação amorosa entre os dois primos visto que Albertina e Jorge se voltam a encontrar em Lisboa noutras circunstâncias, tendo ambos se modificado consideravelmente, depois da separação em Leiria. Ora, acontece que este encontro amoroso surge banalizado e secundarizado pela inexistência de lances diegéticos, que são, afinal, muito ténues. Tal erosão é, no entanto, muito significativa: o narrador fialhesco insere a indiferenciação destes dados diegéticos na noção de actriz como mulher sujeita à prostituição em que um homem mais na

sua vida (neste caso, Jorge) não tem nenhum significado especial. Quer dizer: sendo esta a condição da personagem feminina, qualquer relação amorosa iniciada, nestas circunstâncias, não se diferencia de outras, porque se insere numa prática amorosa degradada e mercantil: *uma mulher de teatro (...) era forçada a pagar generosidades de jóias com generosidades de alcova...* (Fialho, 1991: 235). Por oposição, antes da reconversão de Albertina em mulher de teatro, esta recorda o respeito de Jorge nos seguintes termos: *sentira a adoração daquele homem, ardente e balbuciante, com uma espécie de misticismo estranho* (Fialho, 1991: 235).

No presente diegético, Jorge apreende Albertina como uma mulher que deixou de ser honesta e, como tal, a única afirmação a fazer em relação à sua pessoa é que *estava magnífica, a priminha – era tudo* (Fialho, 1991: 236), apesar de Albertina lhe assegurar que *era pura como outrora* (Fialho, 1991: 238).

Ainda, se é verdade que o comentário proferido mentalmente por Jorge (ter Albertina por amante até aparecer “coisa melhor”) surge no final da narrativa, não pode ser encarado como o seu desfecho uma vez que não constitui um final fechado como resposta acabada a dados diegéticos surgidos ao longo da narrativa. De facto, o enunciado narrativo não cria nenhum tipo de paroxismo ou de estrutura antitética marcado pela tensão, que seria resolvido no desfecho. Por exemplo, o conteúdo da carta da mãe de Albertina (consistindo num pedido à filha para regressar a Leiria na sequência da morte do pai) não responde a uma tensão criada na narrativa, na medida em que a possibilidade do regresso da actriz à casa paterna não se coloca em nenhum passo do enunciado. Quanto ao cinismo e à devassidão de Jorge, pressupostos no comentário final, corresponde mais a um traço da caracterização da personagem masculina – em clara articulação com o ambiente decadente e amoral da boémia lisboeta em que a personagem se quer integrar – do que à solução de uma tensão surgida no corpo da narrativa.

Assim sendo, a centralidade do retrato da figura feminina como um elemento de uma ambiência determinada (saturada de clandestinidade, de vício, de difusa prostituição, de instrumentalização pessoal) rarefaz a acção da narrativa, inviabilizando a sua classificação como um conto. Com efeito, é a figura e o respectivo ambiente (que actuam por projecção e por reflexo um do outro), dominados pelo carácter estático decorrente do fatalismo determinista, que constituem a totalidade da narrativa, como acontece noutros textos fialhescos em que a relação raça-meio-momento, como manifestação da influência directa de Taine no Naturalismo, é predominante no processo descritivo (Pimpão, 1945: 109).

A escrita *artiste* dá um realce desmedido aos pormenores do retrato (que valem pelo todo), o que traz como consequências, por um lado, a imobilização da figura feminina impossibilitando qualquer rasgo de evolução da sua condição (ou sequer

laivos de uma individuação que, afinal, são negados em toda a narrativa) e, por outro lado, a inviabilização da progressão diegética do universo narrativo (com uma coesão provida de um desenlace marcado, como é próprio de um conto). De facto, o fatalismo determinista como característica naturalista dá o cunho estático, imóvel, à figura em causa.

Por conseguinte, a narração não apresenta os dados diegéticos em causa de um modo que se possa considerar como correspondente às características da novela “clássica”, tal como é definida por Florence Goyet. É sobretudo a inexistência de tensão pela diluição da importância dos dados diegéticos que aponta para o facto de este texto ter sido escrito como um excerto de um mais longo (um romance) no qual se integraria. Neste sentido, o processo de enunciação narrativa deste texto cria um aumento da extensão do discurso, sobretudo decorrente da falta de unidade de acção da narrativa, facto que parece justificar considerá-lo como um excerto de um romance mais do que uma novela ou um conto.

Assim, pelo modo como é apresentada discursivamente neste texto fialhesco, a figuração da artista, na sua fase já acabada (excluindo as suas origens), adquire os contornos correspondentes a uma personagem-tipo, apesar de os dados de partida do retrato de Albertina não serem de molde a tipificá-la. Quer dizer: o modo extremamente negativo como a protagonista é representada, no texto, reproduz a maneira como a actriz é avaliada no mundo real da época. Traço que é, aliás, corroborado pela figura de Veledo na narrativa “A Eminente Actriz” em que a figura feminina é caracterizada sobretudo pelo fingimento e pela manipulação dos que a rodeiam.

Em suma, se é verdade que os antecedentes familiares de Albertina são complexos e não redutíveis a uma tipificação (conforme explicámos anteriormente), a figuração respectiva como artista fá-la corresponder a uma personagem-tipo, a mulher de teatro da época. Acrescentemos que a apresentação da mulher-artista – central na narrativa – é dada por uma focalização omnisciente do narrador, típica dos textos narrativos oitocentistas dos períodos realista e naturalista no sentido em que o conjunto de informações diegéticas decorre da voz do narrador sem que haja qualquer registo autónomo do universo psicológico de outras personagens como, por exemplo, o da protagonista.

Assim, a figuração da artista, neste texto, encontra-se sujeita a uma oposição inequívoca entre o universo burguês no qual Albertina foi “filha única” de “uma linha casta” (Fialho, 1991: 235) e o universo boémio no qual se tornou uma “mulher de teatro”, avaliada por leis de mercado visto que é levada a pagar a admiração masculina, suscitada pela sua arte, pelo franquear da sua alcova.

Outra vertente é a respeitante à tensão latente, no texto fialhesco, entre a autonomia da mulher, que segue a sua vocação artística (ser actriz) e o contexto

sociocultural no qual ocorre a concretização desta vocação. A tensão – subjacente à figuração em questão na medida em que não é em si mesma matéria diegética – consiste no conflito (pressuposto, não enunciado e muito menos problematizado pelo narrador heterodiegético) entre autonomia e dependência num momento histórico em que a mulher, que não é esposa e mãe, não tem lugar no universo burguês, sendo dele expulsa.

O conflito referido advém da coexistência dos dois universos, o burguês e esse outro universo, que é o da boémia, coexistência esta que faz do artista, como dizia Flaubert, um “operário do luxo”. Só que o lugar da mulher no universo da boémia é bem mais problemático do que o do homem pois o problema de um “operário do luxo” – como bem explica Flaubert – é fundamentalmente a questão do preço da arte. O da mulher também o é mas as formas de pagamento – com os “géneros” da alcova referidos no texto fialhesco – contaminam irremediavelmente essa identidade feminina. De mulher honesta do modelo burguês (rapariga casadoira, esposa, mãe) passa a desonesta nos dois universos, sendo que esta oposição significa a falta de autonomia do universo boémio frente à hegemonia do universo burguês. De facto, o universo boémio é o “recreio” do mundo burguês, um universo de brincadeira, de faz de conta, que, quando “o pano cai”, é regido pelo outro, o burguês. Por isso, a mulher-artista tem sempre má reputação visto que assume o lado negro, escuro (o Mal, as trevas) correspondente à mulher fatal, que não tem cabimento no mundo burguês.

Esta narrativa pode, então, ser vista (entre outros aspectos) como um bom exemplo do propósito malgrado do autor, o de conceber e de escrever um romance visto que a organização narrativa se encontra concentrada fundamentalmente no retrato da protagonista em articulação com o ambiente, o que produz a consequente diluição dos outros dados diegéticos, que surgem dispersos e sem unidade de acção. Com efeito, na composição de “Dois Primos”, é notório o desequilíbrio entre a articulação da caracterização das duas personagens (Albertina e Jorge) e do ambiente e a acção, desequilíbrio este que não parece autorizar a classificação do texto como sendo um conto (ou até uma novela), apesar de ser considerado como tal de um modo indirecto ao fazer parte de um livro intitulado *Contos*.

*Contextualização da Perspectivação Negativa da Figura da Artista
nos Excertos Fialhescos do Romance Inacabado*

Analisemos, então, os antecedentes que justificam a forte negativização da figuração da artista como uma variante da constituição da personagem feminina, em Fialho.

Em muitos romances oitocentistas europeus em que a figura feminina é central – como, por exemplo, *Anna Karenina* (1873-1877), *Madame Bovary* (1857), *O Primo Basílio* (1878) – surge a morte como epílogo do percurso da personagem feminina em que esta tinha procurado sair dos limites restritos implicados na figura da esposa fiel e dedicada ao lar, tal como o universo burguês determina. Esta figuração é uma variante de feição realista da mulher-anjo romântica, surgida na segunda metade do século XIX como herança directa do Romantismo.

A mulher-anjo, sendo a constituição da figura feminina mais comum dos textos românticos, representa a fixação de atributos do Bem (oriundos de uma visão cristã) na pessoa da mulher ou no seu correspondente literário, a personagem feminina. De facto, esta figura encontra-se estabilizada num estado eternizado de inocência, de pureza, que exclui qualquer tipo de evolução ou de saída para fora destes limites. A mulher-anjo habita o limbo, um terreno idealizado pelo homem (ser humano masculino), espécie de Éden anterior ao pecado original, como, aliás, é bem notório na assimilação, por exemplo, que o narrador garrettiano opera entre o Vale de Santarém (visto como um paraíso na terra) e a personagem de Joaninha, em *Viagens na Minha Terra* (1846).

Analisando esta idealização numa perspectiva histórica, pode-se argumentar que o ser humano masculino, tendo dificuldades em lidar com as mudanças (e subsequentes angústias e incertezas) a que qualquer ser humano (mulher ou homem) está sujeito *em vida* desde que a viva, prefere figurar uma mulher na qual se encontram excluídos os factores de perturbação referentes a essa mesma *vida*. Deste modo, a mulher-anjo representa o desejo de permanência e de estabilidade, que decorre da assexuação tão cara ao ser humano masculino pela assimilação da mulher ao papel de mãe (virginizada aliás, como é a mãe por excelência no cristianismo na sua versão apostólica romana, a Virgem Maria) e à anulação subsequente das perturbações causadas pelas dúvidas e pelas incertezas que qualquer busca de identidade (neste caso, quer feminina quer masculina) pressupõe.

Na narrativa fialhesca “Dois Primos”, Albertina não morre por ter querido ir além dos limites estreitos da sua condição de “filha única” de uma “linha casta” de província mas, no entanto, sobre ela recai todo o peso da avaliação pressuposto na mulher-anjo que Albertina deveria ser e não é. A própria Albertina reflecte este aspecto de avaliação da mulher no passo diegético em que assegura a Jorge que *era pura como outrora, apesar de tudo* (Fialho, 1991: 238). A omnisciência narrativa avalia tal presunção como decorrente de um olhar subjectivo (o da protagonista que se auto-avalia indulgentemente), não tendo razão de ser na realidade presente, na medida em que o “apesar de tudo” (pertencendo ao discurso indirecto livre e decorrendo da focalização interna) é que é determinante para a configuração de

mulher perdida que Albertina, de facto, é consoante os padrões da época. Em suma, toda a sua constituição é negativizada por factores, uns ditos, outros insinuados e outros ainda pressupostos na narrativa que são os referentes às imagens e às funções de esposa e de mãe, decorrências da angelização da mulher.

A diferença reside, no final do século, no facto de a figura feminina *caída* pela recusa de tais papéis – como é o caso de Albertina – ter mais hipóteses de sobrevivência, após a queda do que a sua congénere de meados do século, a heroína típica dos romances realistas acima mencionados.

Lembremo-nos, no entanto, que a sobrevivência da pessoa implícita na constituição da protagonista fialhesca, apesar da queda, é acompanhada por uma espécie de morte psicológica. Esta morte dos sentimentos e das esperanças – que é uma consequência do *topos* da perda de ilusões na grande cidade – traduz-se pelo “abandono glacial” e pela “nostalgia da sua pequena cidade natal” em que Albertina se sente a viver: “Se ele soubesse!... No teatro e na cidade sentia-se flutuar num abandono glacial. A adulação e os *bouquets* com que lhe atapetavam o caminho causavam-lhe a nostalgia da sua pequena cidade natal” (Fialho, 1991: 238).

Assim, o retrato de Albertina consiste numa configuração profundamente negativizada, que decorre, por um lado, de um imaginário sombrio com colorações de cinismo cosmopolita e, por outro lado, pela simples transposição literária do modo como a actriz é avaliada na sociedade e no mundo real da época. Por conseguinte, nesta desfiguração (mais do que uma configuração), não há sequer resquícios de um legado libertino, que poderia ser oriundo de uma certa boémia citadina, como é o caso bem ilustrativo do modo como a personagem Suze é configurada no conto homónimo de António Patrício (já referido). Apesar do vector semântico principal, na configuração em causa, não deixar de ser a prostituição, a personagem feminina é focalizada com sendo possuidora de uma autonomia afim ao universo estético, o que a torna, aos olhos no narrador, “uma obra de arte”. Ora, em contrapartida, o cosmopolitismo mencionado traduz-se apenas, na narrativa fialhesca, no predomínio do pessimismo, do tédio e de certos laivos de cinismo como modo de ver o mundo e, em termos de representação literária, como legado decadentista finissecular.

Os vectores que subjazem à avaliação da protagonista decorrem, por isso, de uma visão profundamente tradicionalista em que avulta, afinal de um modo encapotado, a nostalgia dos velhos costumes portugueses de índole provinciana. De facto, se compararmos Leiria com Lisboa, é sem dúvida em Leiria que o Bem se encontra por oposição ao Mal da capital. Poder-se-á reconhecer, nestes dados, a influência de uma longa tradição da exaltação dos valores ruralistas e patriarcais, opondo-se aos efeitos nefastos da civilização urbana que, nesta narrativa, tem em Lisboa uma concretização

geográfica marcada pela disforia. Afinal, trata-se ainda de uma ressurgência neo-romântica – típica da literatura portuguesa finissecular – expressa pela antinomia campo (Bem) *versus* cidade (Mal) que, com vários cambiantes, existiu desde os inícios do Romantismo. Neste texto, no entanto, à antinomia referida juntam-se as tonalidades citadinas e cosmopolitas de índole negativa, disfórica, apontando para um quadro doentio, estagnado numa morbidez conformada em consonância com as directrizes do Naturalismo.

Albertina é, em suma, uma figura negativizada através de todas as focalizações que a configuram no enunciado narrativo: a mais evidente reporta-se ao narrador heterodiegético mas existem, no texto narrativo, outras duas, a referente a Jorge (numa espécie de aliança de focalização com a do narrador) e à da própria Albertina.

A descrição primeira de Albertina em que a sua figura inferiorizada transita entre a “fêmea” e a “boneca” é fortemente corroborada pelo diálogo travado entre esta e Jorge no presente diegético, ou seja, já em Lisboa, quando se voltam a encontrar aquando da visita de Jorge a casa da prima. Tendo sido namorados num contexto de vida tradicional em que o namoro daria decerto lugar posterior ao casamento, a questão do relacionamento amoroso coloca-se de novo entre as duas personagens. Assim, à sugestão por parte de Albertina de um retomar das relações no ponto em que foram interrompidas em Leiria, ou seja, o serem de novo namorados, Jorge tem uma resposta peremptória: “as mulheres do teatro não se namoram”, explicando, em seguida, que “primeiro cercam-se como as cidades sem víveres. Depois compram-se” (Fialho, 1991: 237). Em contrapartida, a personagem feminina, visada por esta definição negativa, não se defende, sendo que a sua reacção é sempre marcada pelo silêncio magoado ou mesmo pelas lágrimas.

Em suma, Albertina assume a condição de má reputação da mulher de teatro, que é a sua, sem ter resposta alternativa em relação à posição desclassificada que lhe é imposta. Por isso, se a carreira de actriz lhe surgiu como a correspondente à sua vocação – e, eventualmente, ao seu desejo de viver de outro modo face a um estilo de vida pré-determinado –, esta atitude é logo reclassificada pelo modo como a actriz é vista irremediavelmente na época: como uma *cocotte*, uma mulher semi-mundana, ameaçada pela degradação e pela prostituição.

Aliás, referir uma vocação artística e a necessidade correlativa ou o desejo de independência por parte da personagem feminina corresponde a uma leitura cujos vectores não estão presentes no texto fialhesco e constitui, afinal, uma releitura à luz de valores e factores típicos do século XX em que a independência individual e económica da mulher, de um modo geral e um século depois, é uma realidade indesmentível, apesar de se registarem alguns dados heterogéneos nesta nova condição conquistada.

De facto, o narrador fialhesco representa a fuga para Lisboa e a subsequente “vida do palco” como o seguir, por parte de Albertina, “os seus instintos” e o satisfazer de “todas as suas vaidades” (Fialho, 1991: 232). Em todo o texto narrativo, predomina a focalização onisciente do narrador, que avalia a escolha de vida por parte da protagonista como uma desonestidade: “os desvarios daquela vida desonesta” (Fialho, 1991: 234).

A própria figura de Albertina é marcada, no presente diegético, pela desilusão (repare-se que tal estado surge logo após seis meses de estadia em Lisboa), pelo remorso, pela tristeza e por um vago arrependimento da escolha feita. Mas o aspecto mais flagrante da negativização da personagem feminina diz respeito à aceitação da carga pejorativa implicada na caracterização da mulher de teatro como alguém sujeito ao comércio da sua pessoa. Similarmente, a sua vocação e subsequente profissão de actriz são vistas pelo narrador onisciente como o reflexo de um conjunto de defeitos e de vícios da personalidade de Albertina. Neste sentido, tal configuração é uma variante da noção da pessoa do artista como a expressão e a concretização de uma degenerescência, ou ainda, da arte como um desvio da natureza humana. Por isso, apesar de a mulher de teatro, no século XIX, transitar entre dois mundos, o burguês e o boémio, é o primeiro mencionado (o burguês) que dita as regras segundo as quais a figura feminina tem uma determinada existência (negativa, como se vê).

O mundo boémio não tem qualquer tipo de autonomia frente ao mundo do dinheiro, do lucro e das relações sociais mundanas, que enquadram o trabalho artístico; é um mundo sem directrizes próprias, caracterizado pela venda e pela compra de pessoas e dos respectivos talentos e que assume passivamente o ónus da diferença e da exclusão. Neste contexto, o estilo de vida do artista, no século XIX, constitui uma dimensão fundamental do mercado artístico pela exibição de audácias e de transgressões inusitadas no mundo do dinheiro e do trabalho corrente, que é o mundo burguês (Bourdieu, 1992: 90). Quer dizer: é a própria matéria negativa, caracterizada pela exclusão, que constitui o factor vital, posto à venda para o mundo burguês, que compra esses produtos simbólicos marcados pela dissipação e pelo *carpe diem* (o amor venal, o espectáculo das disformidades e dos desvios ligados aos vícios, as vaidades exorbitadas, os gastos de dinheiro, as noitadas, as ceias sumptuosas, etc.) porque não os pode ter no seu mundo feito de moderação, de equilíbrio, em suma, de contenção e de calculismo com vista à acumulação de bens (a considerada honestidade). É por isso que tais traços e o respectivo estilo de vida – por serem apenas os opostos do outro mundo – não asseguram a afirmação de valores do mundo da boémia. Estas características, constituindo o reverso da medalha, o negativo (denegado, recalcado, tornado *invisível* à luz do dia) do mundo burguês, acabam por corroborar a única valorização positiva possível: a mulher, esposa e mãe.

Negativização da Figura Feminina e Omnisciência Narrativa

No caso concreto da narrativa em análise, convém referir que a crise do Naturalismo, contexto histórico-literário mais imediato da obra em que este texto se insere, não se traduz nele pela crise da omnisciência narrativa, factor marcante no período de erosão do Naturalismo literário (Raimond, 1993: 132).

De facto, os passos do texto em que se regista a focalização interna, esta ou é uma projecção da focalização omnisciente do narrador ou, então, sobre essa focalização interna recai de imediato a avaliação preponderante do narrador omnisciente, sem que essa perspectiva divergente (implícita na focalização interna) venha a constituir informação diegética fidedigna. Quer dizer: em todo o texto, prepondera sem ambiguidades a focalização omnisciente. Neste sentido, a figuração da mulher-artista é coesa, coerente, negativizando inequivocamente Albertina.

O carácter de certo modo fragmentário desta narrativa não advém, por isso, de uma estrutura impregnada da desfocagem da realidade no sentido de uma deriva discursiva e semântica, como é o caso da prosa poética de Raul Brandão, por exemplo. Os afluxos esteticista e decadentista da narrativa concretizam-se (como vimos atrás) na escrita *artiste* que, por sua vez, impregna a caracterização de Albertina. Neste sentido, a escrita *artiste* representa um compromisso de certas marcas naturalistas com outras próprias de um outro estilo finissecular (pós-naturalista, decadente por generalização) em que predomina já a erosão do Naturalismo. A representação impressionista anuncia, muito indirectamente, a incapacidade de apreender o real de um modo objectivo, num tempo de início de outro período literário, o Simbolismo. Assim, a omnisciência acaba por ser uma falsa objectividade, sendo que o modo como a protagonista é focalizada decorre de uma subjectividade, a do narrador em articulação com um modo colectivo de apreender a mulher-artista.

À superfície do enunciado narrativo, no entanto, a par da visão impressionista, imediatista decorrente da sensação “artista”, surge um suporte naturalista muito marcado, que se reflecte sobretudo na posição de transcendência própria da omnisciência narrativa atrás referida, portadora de um conjunto de informações judicativas configurador do carácter de Albertina sem que se registre uma perspectiva narrativa fortemente individualizada correspondendo, por exemplo, à da protagonista. Bem pelo contrário; o modo como a personagem feminina é inscrita, nesta narrativa fialhesca, anula a possibilidade de ambivalência ou de conflito entre a autonomia e a dependência, conflito que, por exemplo, é bem notório, no romance contemporâneo da narrativa fialhesca da autoria de Henry James, *A Portrait of a Lady* (1882) em que o narrador heterodiegético utiliza a focalização restritiva de modo a veicular, sem

interferências e de um modo progressivo, a perspectiva da protagonista. De facto, o Fim-de-Século oitocentista é, com efeito, um período em que começam a aparecer novos traços da figura da mulher na vida real e, por transposição, nas personagens femininas literárias. No texto fialhesco em análise, porém, não encontramos rasto de tal novidade.

No caso da figuração feminina em análise, o conflito mencionado não chega a eclodir, na medida em que todas as perspectivas narrativas do texto fialhesco (a do narrador, a de Albertina e a de Jorge) são unânimes na negativização do estilo de vida da mulher de teatro, que é Albertina. A mulher-artista não é só caracterizada pela dependência económica mas ainda pela impossibilidade de se encontrar na posse ou de dominar a sua identidade. Quer dizer: enquanto o homem-artista é afectado na sua relação de trabalho sendo esta dependente visto que a arte é considerada uma mercadoria, a mulher-artista não apenas sofre as contingências e as dependências que implica o trabalho artístico como está sujeita a uma identidade em que entram factores de ordem mercantil, que distorcem essa mesma identidade inviabilizando a individuação. Ela é “alguém” que pode ser literalmente comprado; mas comprado no que tem de mais íntimo e próprio, o seu corpo. Assim sendo, a arte e a mulher são mercadorias.

A mulher como uma mercadoria pressupõe, no seu reverso, uma figuração positiva, que é a correspondente à mulher burguesa, cuja essência reside no casamento e na maternidade, como é explícita a este propósito a narrativa fialhesca. Estas funções são vistas sem preço (nas quais não entram factores comerciais), como *naturais* à mulher e santificadas pela religião. Diz Jorge a Albertina: “Educaram-te nas virtudes burguesas, que na mulher preparam a mãe, simplesmente para que um belo dia fugisses roubando a casa dos teus?” (Fialho, 1991: 237). Neste sentido, a perda de ilusões na capital – comum às duas personagens, Albertina e Jorge – corresponde, na personagem feminina, a uma mudança drástica de identidade enquanto, para a personagem masculina, o conjunto de desilusões atinge sobretudo a sua relação com a realidade exterior, a cidade de Lisboa, a boémia artística, o trabalho jornalístico e literário.

De facto, na narrativa fialhesca intitulada “A Província” (publicada no volume já mencionado, *Ave Migradora*), surge uma figura feminina correspondente à mulher-esposa em que os aspectos realçados da personagem são positivos. Apesar de a mulher ser também apelidada de “imponderável bonequinha”, a pouco e pouco, o protagonista, Jorge Miguel, descobre nela uma série de qualidades que tornam a “figurita dela”, pelo arranjo da casa e da vida, “pálida e diáfana como uma sombra do paraíso” (Fialho, 1992: 134). O diálogo travado entre o protagonista e a esposa sobre os negócios das terras demonstra que os dois seres são apresentados

como iguais, ao partilhar opiniões em parceria. A mulher-esposa chega a exibir mais inteligência que o marido quanto aos negócios em causa e quanto ao retrato impiedoso que traça do marido como pessoa marcada pela impotência e mesmo pela cobardia (Fialho, 1992: 137). Nas falas dialogais, o leitor pode reconhecer muito do conteúdo dos juízos valorativos do narrador fialhesco quanto ao modo lúcido como avalia a vida de boémio que o protagonista, Jorge Miguel, levou na capital quando ainda solteiro.

Por comparação, como Albertina não pertence à mesma estirpe das mulheres casadas ou a casar, a sua figuração fica marcada pela queda, por um roubo ao Bem visto que a actriz corporiza a fatalidade de uma identidade contaminada por factores mercantis, sendo que, neste caso, tem ainda um elemento adicional que torna mais evidente esse comércio na medida em que, no palco, é o seu corpo que é exibido e que faz parte intrínseca dessa própria arte. Sem a sua presença em palco, não há espectáculo.

A queda social – que é irremediável, neste caso, e que aconteceu desde a primeira hora, mal Albertina se estreia no teatro – advém ainda do desequilíbrio entre a abundância de atributos, de riqueza da actriz e a sua desqualificação como pessoa humana: «Quem pagava aquilo tudo? dizia Jorge para si» (Fialho, 1991: 236). Quer dizer: se, por um lado, é bem paga pelas artes do palco, por outro lado, é invariavelmente vista como mulher prostituída no sentido em que o pagamento dessa arte é indirecto (aleatório e sujeito às variações do momento e dos protagonistas-homens nele envolvidos) visto que provém dos favores sexuais, favores estes que lhe proporcionam trabalho. Exemplo flagrante desta avaliação é a interpenetração das duas focalizações narrativas, uma interna referente a Albertina e a focalização omnisciente do narrador, na seguinte frase: *Além de que Jorge podia lá amar uma mulher de teatro, que ia ceiar ao José Augusto com actores e jornalistas, dava beijos nas faces oleosas dos empresários, e era forçada a pagar generosidades de jóias com generosidades de alcova...* (Fialho, 1991: 235).

Em suma, todas as focalizações narrativas confluem no mesmo tipo de configuração, a correspondente a Albertina como uma mulher perdida, não atirada para o *trottoir* mas para um palco lisboeta em que uma vez, ainda muito jovem, viu nesse lugar a sua vocação, que ousou designar como artística. Por isso, o modo como a protagonista é configurada deveria ser ambivalente, tendo em conta que foi sua a escolha da vocação artística. No entanto, essa parte de autonomia individual é negada totalmente pela dependência económica e identitária da mulher-actriz.

NOTAS FINAIS

(1) Na obra póstuma de Fialho de Almeida, *Figuras de Destaque* (1923), surge um dos capítulos dedicado a Eça de Queirós. Nele, para além do retrato de Eça por Fialho, é notória a importância da leitura de *O Crime do Padre Amaro* (em primeira versão, publicada na *Revista Ocidental*, em 1875) por Fialho, quando este contava dezasseis anos e ainda admirava *Eurico*. Fialho, efectivamente, considera ser o romance queirosiano mencionado o primeiro livro da arte nova e o efeito que produziu no modo como percepcionava a literatura é descrito nos seguintes termos: *Guardo preciosamente esse texto, a quem devo um reviramento mental, tão intenso que bem poderia ser comparado a um desabamento* (Fialho de Almeida, *Figuras de Destaque*, 18.º volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 76).

(2) O Manifesto dos Cinco (Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches) aponta como insuficiências do Naturalismo a documentação de pacotilha, a ignorância médica e científica completa, a observação superficial, a repetição de *clichés* envelhecidos e uma procura sistemática da pornografia (Michel Raimond, *La Crise du Roman – des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 5^{ème} édition, Paris, José Corti, 1993, p. 25).

(3) Os trabalhos referidos são o de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho. Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra Editora, Coimbra, 1945. E o de Aníbal Pinto de Castro, *Balzac em Portugal (Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil)*, Suplemento de *Brasília*, Coimbra, 1960.

(4) O trabalho referido tem o seguinte título *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado—Estudo Comparatista de Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Actriz de Fialho de Almeida*, Braga, Angelus Novus, 1996.

(5) Efectivamente, o tema do teatro surge em inúmeras crónicas em que Fialho denuncia a falta de originalidade dos autores portugueses, o repertório estrangeiro e as traduções macarrónicas. Aliás, este tema será caro ao esteticismo decadentista, inscrito nas narrativas finisseculares, como atesta a narrativa “Suze” da obra *Serão Inquieto* (1910), colectânea de contos de António Patrício. No conto mencionado, o tema do teatro articula-se com o tema da prostituição, prostituição esta que é perspectivada por António Patrício como uma ameaça clara para a mulher e, numa visão já pré-modernista, também, aliás, como uma possibilidade (futura) para o homem.

BIBLIOGRAFIA

Activa

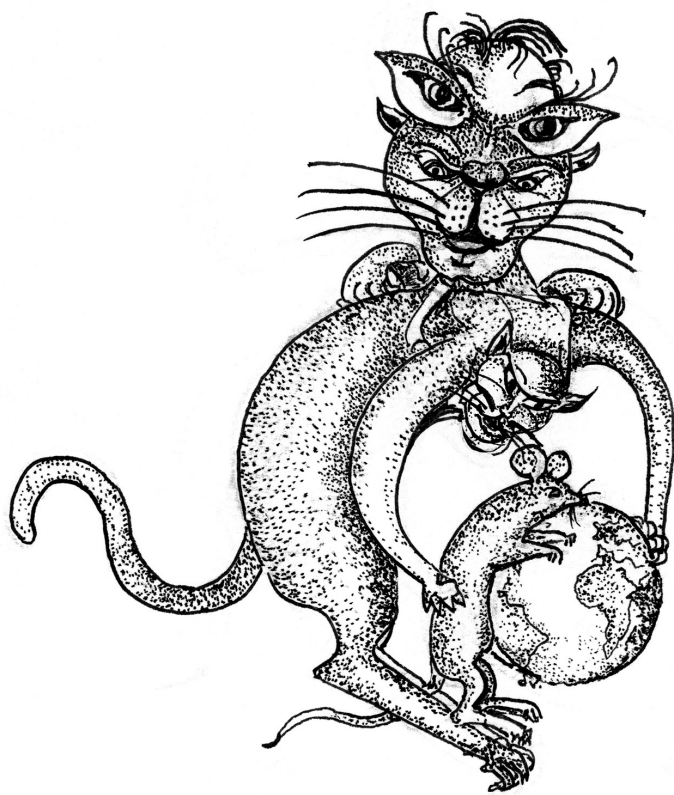
Fialho de Almeida, José Valentim, *Contos* [1881], Circulo de leitores, Lisboa, 1991.
– *Ave Migradora* [1922], Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

Passiva

Aguiar e Silva, Vítor Manuel, “Fialho e o problema sociocultural do francesismo”, in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France – Actes du Colloque (Paris, 11-16 Octobre 1982)*, F. Calouste Gulbenkian, Paris, 1983.

- Almeida, Maria Manuela Carvalho de, *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado – Balzac e Fialho de Almeida (Estudo Comparatista de Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Atriz de Fialho de Almeida)*, Angelus Novus, Coimbra, 1996.
- Castro, Aníbal Pinto de, *Balzac em Portugal (Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil)*, Suplemento de Brasília, Coimbra, 1960.
- Chaves, Castelo Branco, *Fialho de Almeida – notas sobre a sua individualidade literária*, Lúmen Editora, Coimbra, 1923.
- Coelho, Jacinto do Prado, “Fialho e as Correntes do seu Tempo”, in *A Letra e o Leitor*, Portugália Editora, Lisboa, 1969.
- Goyet, Florence, *La Nouvelle–1870–1925 (Description d’un genre à son apogée)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- Lima dos Santos, Maria de Lourdes, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade do Século XIX*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.
- Lopes, Óscar e Saraiva, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª ed., Porto Editora, Porto, 2000.
- Machado, Álvaro Manuel, *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- Mitterand, Henri, *Le Regard et le Signe – Poétique du Roman Réaliste et Naturaliste*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa, *Fialho. Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra Editora, Coimbra, 1945.
- Pereira, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim-de-Século ao Modernismo*, volume VII, Editorial Verbo, Lisboa, 1995.
- Pires, António Manuel Bettencourt Machado, *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988.
- Raimond, Michel, *La Crise du Roman – des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 5ème édition, José Corti, Paris, 1993.
- Ribeiro, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa – Realismo e Naturalismo*, volume VI, Editorial Verbo, Lisboa, 1994.
- Rodrigues, Urbano Tavares, *Manuel Teixeira Gomes – O Discurso do Desejo*, Edições 70, Lisboa, 1983.





FIALHO D'ALMEIDA: NOTAS SOBRE CUBA E FIALHO

Francisca Bicho
(Escola Secundária Diogo Gouveia)

Os elementos que pretendemos abordar neste ano em que passa o Centenário da morte de Fialho d'Almeida são a síntese de um certo olhar sobre a relação que Fialho estabeleceu com a vila de Cuba, e esta com o cidadão, proprietário, escritor José Valentim Fialho d'Almeida, que aqui viveu, morreu e foi sepultado.

Consideremos que essa relação com Cuba se estabeleceu a partir do casamento de Fialho d'Almeida em 1893 (interrompido com o óbito de sua mulher em 1894) e prossegue até à sua morte em 4 de Março de 1911.

A obra de Fialho reflecte o seu conhecimento do Alentejo, das suas características e das suas gentes, fruto de uma atenta *observação* que certamente também ocorreu em Cuba, como os seus legados em testamento e a designação dos seus testamenteiros revelam a ligação a esta terra.

A análise da forma como Cuba olhava Fialho carece de dados de que não dispomos, pelo que iremos atender às opções que a Câmara Municipal fez recair sobre o Dr. José Valentim Fialho d'Almeida em certos momentos, bem como à memória dos governantes locais em relação ao escritor, em particular no horizonte temporal que medeia entre 1911 e 1931, ano da trasladação dos restos mortais do escritor para o seu jazigo.

Sendo corrente a ideia de que Fialho casou em Cuba com D. Emília Augusta Garcia Pêgo, clarifique-se que o casamento foi celebrado em Vila de Frades, freguesia onde o Dr. José Valentim Fialho d'Almeida estava então a residir (depois de residir há anos na freguesia dos Anjos, em Lisboa), sendo a nubente natural da Vidigueira, embora com residência em Cuba desde menor idade, e “filha reconhecida de Firmino Garcia Pego (...) natural de Cartijelos, Espanha, e de mãe incógnita”.¹

No sentido de dar um contributo que ajude a clarificar as interpretações sobre a ambição material de Fialho, porventura subjacente ao casamento, destacamos que José Valentim e Emília tiveram ambos como Padrinho de Baptismo Sebastião José Carvalho d'Almeida², o que poderá ter sido um factor de aproximação entre os dois desde tenra idade ou desde os anos da juventude.

Ora, após o casamento, a residência de Fialho em Cuba fixa-se na Rua João Vaz, onde em 1894 ocorre o óbito de sua mulher, e sendo essa a morada referenciada

¹ Arquivo Distrital de Beja - Registos Paroquiais: C 1893 - VDG04/02.

² Arquivo Distrital de Beja - Registos Paroquiais: B 1861 - VDG03/01.

no Caderno de Eleitores Inscritos em 1895 (para a Eleição de Vereadores à Câmara 1896–1898), para o n.º 394 – Dr. José Valentim Fialho d’Almeida, de 38 anos, viúvo, proprietário, com estudos superiores, e que paga contribuições.

Sem obviamente corresponder ao tecido social da Cuba de então, tomemos o referido Caderno, para com base no mesmo fazermos algumas considerações sobre uma certa realidade social em que Fialho estaria integrado.

Os inscritos eram em número de 490 eleitores, dos quais 164 (33,4 %) sabiam ler e escrever, embora um número significativo com as primeiras letras, sendo 14 detentores de Estudos Superiores, ou seja 8,5 % dos que sabiam ler e escrever, e a maior parte deles não naturais de Cuba.

De entre esses eleitores que possuíam Estudos Superiores como habilitações literárias, contava-se naturalmente o Dr. José Valentim Fialho d’Almeida, figuras institucionais como o Administrador do Concelho, o Conservador, o Juiz de Direito, o Delegado do Procurador Régio, 3 Padres, mas também 2 Médicos Municipais, 2 Farmacêuticos, além de 2 Proprietários, entre eles o Dr. Vicente Taquenho, que veio a ser um dos testamenteiros de Fialho.

Estamos pois perante o quadro dos ‘intelectuais’ da freguesia de S. Vicente de Cuba em 1895, e destes arriscamos a hipótese de Fialho estabelecer mais próximas relações com os médicos e farmacêuticos, o que não pode ser conclusivo, até pela razão de sendo proprietário e agricultor tal justificar a relação com outros proprietários; mas, se considerarmos a forma como nos relatou a vida dos ceifeiros e o seu conhecimento sobre este grupo, quem sabe Fialho não privilegiava também a relação com trabalhadores, gente anónima do povo.

Cabe-nos salientar que Fialho é mais ou menos contemporâneo em Cuba de um dos Médicos Municipais, o Dr. Augusto Barreto (em Cuba desde 1892 e vinculado à Câmara até 1912), que desempenhou papel fundamental como chefe do Partido Republicano local. Aliás, e tendo presente a forma como o escritor não poupou os republicanos, adivinha-se as discussões que porventura terão travado, e às quais o dirigente republicano Brito Camacho fez alusão *A propósito de uma birra de Fialho com Augusto Barreto (...) Camacho* (insultou) *terrivelmente o escritor num comício em Beja*.³

Do universo de eleitores inscritos neste Caderno de 1895, o proprietário José Valentim Fialho d’Almeida é um entre os 398 contribuintes com mais baixos montantes de contribuições pagas, enquanto o proprietário Joaquim António da Fonseca é o terceiro dos três maiores contribuintes registados. No entanto, este indicador que se refere ao posicionamento entre os contribuintes não nos permite

³ *Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida*, dir. Luísa Ricardo Barbosa, n.º 2, texto de Rocha Martins, “Fialho de Almeida/A República e os Republicanos”, p. 30, Cuba, Setembro de 2000.

afastar a hipótese deste último ser o Fonseca da tabacaria onde Fialho d'Almeida passava algum (muito?) do seu tempo em Cuba, confirmando a amizade que certamente teriam e a opção pelo espaço de convívio e conversa.

Tendo presente esta breve tentativa de análise da 'movimentação' de Fialho em Cuba, constatamos que nas Eleições para Vereadores da Câmara, realizadas em 8-12-1895 e para o triénio 1896–1898, José Valentim Fialho d'Almeida foi votado com 5 votos, é verdade que uma votação sem significado face aos 289 votos recebidos pelo Dr. Vicente Taquenho e Joaquim António da Fonseca, que aqui destacamos de entre os restantes por certamente já fazerem parte do círculo das relações do escritor, e pelo facto do primeiro ter assumido a Presidência da Câmara (que manteve também no triénio que terminou em 1901).

Denunciando porventura uma certa dinâmica local em que Fialho estaria envolvido, salientamos que o cidadão José Valentim Fialho d'Almeida foi nas Eleições de 1895 o Presidente da Assembleia de Apuramento de votos para Vereadores da Câmara Municipal do concelho de Cuba.

Como é óbvio, não podemos inferir do empenhamento cívico de Fialho d'Almeida em Cuba, mas estes dados indicam uma proximidade com a(s) pessoas que assumem a gestão do município. Por outro lado, na sua condição de proprietário integra a lista dos 12 vogais nomeados pela Câmara em 29-11-1895 para a Junta Fiscal das Matrizes do Concelho.

Somos levados a admitir que o escritor não se sentiria particularmente vocacionado para fazer parte das comissões de cidadãos para que a Câmara por vezes o designou, para cumprimento do Regulamento da Contribuição Predial (por ex.º em 1897, 1899), para delegado à eleição da Comissão Distrital (por ex.º em 1899), contudo, note-se que a Câmara de Cuba chama Fialho – proprietário – à participação, mesmo quando estando ausente é por esse facto mencionado como faltoso.

De entre as deliberações do executivo da Câmara Municipal de Cuba no sentido de atribuir determinada função ao Dr. José Valentim Fialho d'Almeida, proprietário residente em Cuba, registe-se que em 5 de Fevereiro de 1902, e em cumprimento do ofício-circular n.º 2 do Governo Civil do Distrito, *A Câmara depois de entre si conferenciar, elegeu por unanimidade para fazer parte do Conselho Distrital d'Agricultura deste Distrito o cidadão Dr. José Valentim Fialho d'Almeida (...)*.⁴

Esta nomeação seria depois comunicada ao próprio, e na verdade não sabemos como Fialho d'Almeida reagiria a este tipo de papel que era chamado a assumir ...

De natureza absolutamente diferente foi a missão atribuída pela Câmara ao mesmo Dr. José Valentim Fialho d'Almeida em 15-4-1903, nomeando-o seu

⁴ Arquivo Histórico Municipal - Câmara Municipal de Cuba - Fundo: Câmara Municipal de Cuba - Actas das Vereações / Acta de 5-2-1902.

representante no cortejo cívico de trasladação dos restos mortais do escritor Almeida Garrett para o Panteão dos Jerónimos em 8 de Maio de 1903. O escritor residia então em Lisboa, segundo se refere, e dado que a Câmara deliberou responder afirmativamente ao convite da Sociedade Litterária Almeida Garrett, terá feito todo o sentido a opção de delegar a representação em Fialho d'Almeida, que supomos a aceitou com o sentimento de um escritor que vai acompanhar outro escritor.

Já quanto ao desempenho no Conselho Distrital de Agricultura, não é difícil compreender o pouco interesse do escritor por essa sua função enquanto proprietário e agricultor, o que expressa em carta referida na sessão da Câmara de 26-10-1910, solicitando que fosse rapidamente substituído, pois há dois ou três anos que não participava nas reuniões daquele Conselho de Agricultura, dado que na sua perspectiva não tinham as sessões qualquer importância. Assim, referia ainda *agora que tudo parece, vai mudar, cumpre à República ter funcionários mais assíduos àquelas sessões*.⁵

Pelo desinteresse já sentido, ou também por considerar que a mudança de regime impunha uma representação que ele não pretendia assumir, Fialho apressa-se logo em 26 de Outubro a dirigir à Câmara o seu pedido de substituição.

Como sabemos, pela data da sua morte em 4-3-1911, Fialho d'Almeida vive uns escassos 4 meses em regime republicano. Ele que residia alternadamente em Cuba e Vila de Frades, como o próprio afirma no seu testamento feito em Cuba no dia 1 de Março de 1911, quando provavelmente já se sentia fisicamente debilitado, ainda que «em plena posse das (suas) faculdades intelectuais e morais», é exactamente no regresso de Vila de Frades para Cuba que apressa o carreiro para chegar com vida à sua casa de Cuba.

Para os que têm defendido a ideia de suicídio, Fialho transportaria veneno que o provocaria; para Vila Nova de Vasconcelos (seu companheiro) Fialho não se teria suicidado, afirmando mesmo *que não morrendo tão cedo ele acabaria, sendo isso possível, por se internar num convento sob o nome de frei José de Santiago*.⁶ Também o Dr. Afonso de Castro, que foi médico assistente de Fialho, refere *que pode afirmar muito categoricamente que ele morreu de morte natural e não se suicidou como ainda hoje (1931) é lenda*.⁷

Na vila de Cuba terá sido diverso o sentimento face à morte de Fialho, para uns o seu amigo, para outros o escritor, outros ainda o proprietário e agricultor, um louco na perspectiva dos que observavam o aspecto do homem de barrete e safões,

⁵ Idem/Acta de 26-10-1910.

⁶ Jornal *O Cubense*, n.ºs 36-37 (citando Vila Nova de Vasconcelos ao tomar a palavra na homenagem em Vila de Frades), 1926, Cuba, 1.ª quinzena de Agosto 1926.

⁷ Jornal *Baixo Alentejo*, n.º 5 (citando o Dr. Afonso de Castro nas palavras proferidas aquando da trasladação dos restos mortais em 1931), Cuba, 17-5-1931.

ideia que nos chega pelas palavras feitas da memória vaga de quem tem 10 anos em 1911 (José F. Costa), e que já adulto refere *tinham-no como doido, aqui em Cuba, pelo motivo de aparecer, muitas vezes, na tabacaria do Fonseca, com barrete e safões. Estou convencido de que esse facto representava apenas uma troça indirecta daqueles que o não compreendiam.*⁸

Mas, interessa a análise em termos de uma Instituição local, afinal como é que oficialmente, e através da Câmara Municipal de Cuba, se regista a morte do escritor(?).

Havendo sessão de Câmara no dia 8 de Março de 1911, decorridos 4 dias sobre o óbito de Fialho, não se pense que o Presidente, melhor, o Vice-Presidente nas funções de Presidente, começa por tomar a iniciativa de evocar o escritor; não, tal não acontece, e é apenas no ponto oito dos trabalhos que pela intervenção do Vereador António Cândido d'Oliveira Franco surge a proposta de (...) *que nesta acta ficasse consignado um voto de profundo sentir pela morte do eminente escriptor que se chamou – Fialho d'Almeida – abstraindo quaisquer interpretações políticas.*⁹

À proposta se associou a Câmara e o Administrador do Concelho, que a aprovaram.

8

Pediu a palavra o vereador Cidadão António Cândido d'Oliveira Franco, sendo-lhe concedido a seguinte proposta: *que nesta acta ficasse consignado um voto de profundo sentir pela morte do eminente escriptor que se chamou Fialho d'Almeida, abstraindo quaisquer interpretações políticas. A Câmara achando justa a proposta a aprovou p.º dos os effeitos, fazendo suas as palavras do seu Illustre Collega Franco. A presente proposta tambem se associou a Cidadão Administrador do Concelho.*

Excerto da Acta da Sessão da Câmara Municipal de Cuba de 8 de Março de 1911

O referido Vereador António Cândido d'Oliveira Franco era oriundo da região de Leiria, tinha casado com D. Anna Perpetua Cabrita Franco, de Cuba, e aqui residia; exercendo a actividade de Farmacêutico na vila, era pois natural que fosse uma das pessoas do círculo das relações de Fialho d'Almeida, e provavelmente admirador da sua obra, de qualquer forma, note-se o cuidado de apresentar o voto de pesar à

⁸ Jornal *Baixo Alentejo*, n.º 5, Cuba, 17-5-1931.

⁹ Arquivo Histórico Municipal – Câmara Municipal de Cuba – Fundo: Câmara Municipal de Cuba – Actas das Vereações / Acta de 8-3-1911.

margem de conotações políticas, ou para garantir a sua aprovação e/ou para assim se demarcarem os republicanos da Câmara e da Administração do Concelho das eventuais ‘guerrilhas’ locais, ou mais gerais, motivadas por Fialho.

Na mesma sessão da Câmara (acta – ponto 4.º) é dado conhecimento do ofício do testamenteiro de Fialho d’Almeida a propósito da morte e do facto de ter deixado *um importante legado a este município*.¹⁰

O testamento de Fialho é uma prova clara das características de homem bom que o colocavam entre o ‘bom e o mau Fialho’. O conteúdo do documento permite-nos constatar que as pormenorizadas disposições do escritor não esquecem os que o serviam (a governante, a irmã desta, o feitor), os pobres (de Cuba e Vila de Frades, contemplados com valor especificado e a distribuir pelos testamenteiros), as Instituições, através das quais promovia a acção social (para a Misericórdia de Vila de Frades deixou os foros que recebia na freguesia da Vidigueira) e cultural, neste âmbito se enquadrando o legado de livros à Biblioteca Nacional de Lisboa, e os legados às Câmaras da Vidigueira e Cuba destinados à construção de Escolas e Creche.

No que particularmente nos interessa destacar, observamos ainda através do testamento de Fialho que é significativa a sua ligação afectiva a Cuba. Os seus amigos Dr. Vicente Taquenho e Xavier Vieira, designados testamenteiros, são naturais da vila de Cuba, as referências ao valor deixado para a construção do jazigo de família (e respectivas características) são acompanhadas de uma determinação que deixa em aberto, e à opção dos testamenteiros, a localização do mesmo em Vila de Frades ou Cuba.

E reforçando esta ideia da forte relação com Cuba, em termos institucionais contempla a Câmara registando *Deixo cinco contos de reis à Câmara Municipal da Cuba para a construção d’uma creche em sítio desafogado, e que seja uma obra de pedra e cal, com cantarias nos portais, e todos os adiantamentos modernos, e sobre a porta tenha o título: Creche Emilia Garcia Pego* (sublinhado no texto do documento).¹¹

Em contrapartida às claras disposições de Fialho relativamente a Cuba, a Câmara Municipal não delibera qualquer homenagem ao escritor nos meses e anos que se seguem ao 4 de Março de 1911, nem mesmo uma daquelas simples homenagens de atribuição do nome a uma rua ou largo.

De outra forma, e no que toca ao legado de Fialho d’Almeida, as actas de sessões da Comissão Executiva da Câmara de Cuba de 19-4-1911, 3-7-1912, 4-6-1913 revelam-nos que há preocupações em solicitar ao Governo uma isenção de pagamento

¹⁰ Idem – Acta de 8-3-1911.

¹¹ Arquivo Histórico Municipal – Câmara Municipal de Cuba – Fundo: Administração do Concelho – Registo de Testamentos – 1910-1911.

de contribuição de registo, dados os fins humanitários do valor deixado à Câmara, e que é sentida a necessidade de clarificar com advogado a forma de satisfação dos legados às duas Câmaras, Vidigueira e Cuba.

Na data de 1 de Julho de 1914 é então registada informação do Presidente sobre os valores relacionados com o legado e sua aplicação, sendo deliberado pela Comissão Executiva que 3000\$00 (dos 4241\$32 mencionados) fossem canalizados para Títulos do Tesouro, a depositar na Caixa Geral dos Depósitos, e que o restante e juros acumulados fossem destinados à aquisição futura de outro e outros Títulos até reunir o valor necessário à construção da Creche.

Visando aumentar a verba para a concretização da obra, o Deputado pelo Círculo – Ernesto de Vilhena, ter-se-á certamente disponibilizado para conseguir um subsídio para o município de Cuba, pois em 28-7-1915 temos uma informação registada em acta de sessão quanto ao subsídio inscrito no Orçamento de Estado e no valor de 400\$00.

Se a resolução da questão financeira era fundamental para tornar viável a edificação da Creche, a homenagem a Fialho foi sendo retardada, pelo que nos anos vinte publica o Jornal *O Cubense* opiniões sobre esse silêncio, como por exemplo *Cuba – essa linda vila alentejana – deve ainda uma grande homenagem ao maior artista que albergou*¹², ou ainda *Chego a imaginar, perdoem-me os ilustres vereadores cubenses, que ainda não chegou à Câmara a forma merecida que o escritor goza nos meios intelectuais, até nos mais acessíveis*¹³, e apresentando a forma que considera a melhor homenagem refere Fazenda Júnior que *é colocar-se uma lápide comemorativa na casa onde faleceu, e dar-se à rua de João Vaz a denominação de Rua Fialho de Almeida (...)*.¹⁴

Sobre esta última ideia, registre-se que a aplicação da lápide ocorreu apenas no centenário do nascimento do escritor (7-5-1957), e que a Rua João Vaz permaneceu com tal designação até à actualidade.

Contudo, a Comissão Executiva da Câmara de Cuba deliberou em 15-7-1925 a atribuição do nome de Fialho d'Almeida a um Largo da vila, numa proposta do Presidente que visava a alteração toponímica relativa a 2 Largos. Tal proposta foi aprovada, passando o Largo em causa a *denominar-se Largo Dr. Fialho d'Almeida, primeiro por ter sido um ilustre escriptor que esta terra teve muitos anos no seu seio e onde veio a falecer e em segundo logar por ter legado a esta vila uma verba para início duma creche que já tem os seus alicerces lançados n'aquela Largo (...)*.¹⁵

¹² Jornal *O Cubense*, n.º 7, Cuba, 5 de Novembro de 1924.

¹³ Jornal *O Cubense*, n.º 16, Cuba, 1-4-1925.

¹⁴ Jornal *O Cubense*, n.º 22-23, Cuba, 12-8-1925.

¹⁵ Arquivo Histórico Municipal – Câmara Municipal de Cuba – Fundo: Câmara Municipal de Cuba – Actas das Vereações / Acta de 15-7-1925.

A Câmara lembra Fialho decorridos 14 anos sobre 1911, no que o Jornal *O Cubense* considera *uma consagração mínima*, referindo ainda que apesar da colocação da placa, *o largo oferece uma tal beleza inestética aos olhos do transeunte (e tem) o solo todo repleto de relvado seco, que serve de exposição de camisas e ceroulas lavadas, que o agressivo Fialho se acordasse do sono eterno revoltar-se-ia contra a profanação que a homenagem representa*.¹⁶

Relativamente à Creche, a Comissão Executiva da Câmara após as Eleições Municipais de 1919, sob a presidência de Constantino Tabora Morais até 1926, manifesta um verdadeiro empenhamento na obtenção de subsídios, que solicita ao Ministério do Trabalho e à Junta Geral do Distrito, e avança mesmo com a compra de materiais, abertura de caboucos e lançamento de alicerces.

A partir de 1920 temos conhecimento de valores recebidos em subsídios, da fundamentação ao pedido de um apoio de 5000\$00 ao Ministério do Trabalho, que aponta a importância de construir a creche, pois que a necessidade de mão-de-obra ocuparia muita gente, além de que a instituição apoiaria as crianças pobres, e conhecemos ainda a aprovação do destino a dar a uma verba resultante da extinção do Celeiro Municipal, que seria exactamente o fundo especial para a creche.

Mais, a planta foi executada e pago o trabalho, bem como outros trabalhos relacionados com os caboucos – alicerces. Contudo, em 18-1-1922, o Presidente propõe e a Comissão Executiva aprova que os materiais já adquiridos para a creche sejam transferidos para outra obra (com valores a acertar em contas) de grande significado para a vila – os lavadouros – pois *a obra da creche é inteiramente impossível levar-se além do que está com o dinheiro que há em depósito (...)*.¹⁷

Em entrevista que concedeu em Setembro de 1926, o ex-Presidente da Comissão Executiva acima referido – Constantino Tabora Morais – fala da sua acção na Câmara e quanto à creche D. Emília Garcia Pêgo assinala a mágoa de não ter conseguido a sua conclusão, afirma que no início do mandato ainda a Câmara não dispunha de planta (havendo o risco de perda do legado a favor dos herdeiros de Fialho), e destaca que teve atenção ao objectivo da construção, tratou de *tirar a planta, fazer alicerces e mais coisas necessárias, o que levou logo a importância do legado*.¹⁸

A construção da creche teria sido o cumprimento de uma das últimas vontades de Fialho d'Almeida, e através da mesma a Câmara de Cuba estaria a honrar e perpetuar a memória do escritor, contudo, não podemos esquecer as dificuldades da gestão municipal nos complexos anos da I República, e em particular os fracos

¹⁶ Jornal *O Cubense*, n.º 24, Cuba, 2.ª quinzena de Outubro de 1925.

¹⁷ Arquivo Histórico Municipal – Câmara Municipal de Cuba – Fundo: Câmara Municipal de Cuba – Actas das Vereações / Acta de 18-1-1922.

¹⁸ Jornal *O Cubense*, n.ºs 39-40, Cuba, 1.ª e 2.ª quinzena de Setembro de 1926.

recursos disponíveis e os problemas financeiros com que se debatiam as Comissões Executivas.

Afirmámos que o nosso limite temporal para estas notas sobre Cuba e Fialho seria o ano de 1931, o ano correspondente às duas décadas ‘necessárias’ à trasladação dos restos mortais de Fialho d’Almeida para o seu jazigo edificado em Cuba, o lugar do repouso definitivo.

Ora, Xavier Vieira, na qualidade de testamenteiro de Fialho d’Almeida, em carta datada de 5 de Abril de 1931 (mencionada em acta de sessão de 8 de Abril), comunica ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Cuba *para os efeitos que tiver por convenientes, que os restos mortais do referido cidadão* (já havia mencionado que a Câmara de Cuba foi legatária do cidadão e escritor), *guardados provisoriamente no jazigo da família Taquenho, no cemitério de Cuba, serão trasladados no dia 7 de Maio próximo, pelas 15 horas, para o jazigo erigido no mesmo cemitério, em virtude de disposições testamentárias do mencionado escritor.*¹⁹

Em jornal local do próprio dia 7 de Maio assinala Fazenda Júnior *recordo-me, com saudades, das dissertações na loja do Fonseca – nas tardes calmosas de Cuba, reverberantes de sol, estuantes de alegria! ...*²⁰

A 7 de Maio nasceu Fialho, no mesmo dia sete de Maio vai finalmente para jazigo próprio no cemitério de Cuba, onde segundo ainda a imprensa local se confirma como que o ‘despovoamento’ da vila, tal o número de presenças no acto que naquele local ocorreria em homenagem ao escritor.

Muita gente de Cuba (também de Vila de Frades e Vidigueira), de lavradores e industriais a trabalhadores do campo, alguns que vieram de Lisboa para a homenagem, vários discursos de diferentes personalidades.

Das palavras proferidas, exemplificamos com as de Augusto Amado de Aguiar, de Cuba, admirador da obra de Fialho, que referiu ter lançado a ideia para aquele acto, mas que a sua concretização é sobretudo o resultado da admiração de Bourbon e Menezes, e do empenhamento e saudade de Xavier Vieira, e destacamos a intervenção do Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Cuba, Francisco António de Almeida, que em termos institucionais aponta o facto do concelho de Cuba não ser o berço do escritor, mas que se honra do mesmo aqui ter vivido, de ter recebido uma parte da sua herança, e de naquele momento *guardar no recinto sagrado do seu cemitério os preciosos despojos do seu cadáver, bem como os de sua esposa e os de seus pais e irmãos.*²¹

¹⁹ Arquivo Histórico Municipal – Câmara Municipal de Cuba – Fundo: Câmara Municipal de Cuba – Actas das Vereações / Acta de 8-4-1931.

²⁰ Jornal *Baixo Alentejo*, n.º 4, Cuba, 7-5-1931.

²¹ Jornal *Baixo Alentejo*, n.º 5, Cuba, 17-5-1931.

Mas, pelo significado das palavras, registamos a forma como o Dr. Silva Carvalho (médico e amigo de Fialho) caracteriza Fialho d'Almeida afirmando que naquela hora o escritor queria ter ali *os amigos, as crianças, os cavadores*.²²

Este é o olhar possível, a partir dos documentos consultados, sobre Fialho e a terra (Cuba) onde viveu, escreveu, foi proprietário-agricultor, morreu e está sepultado em jazigo que nos transporta a uma simbologia associada ao escritor – *Os Gatos*, em bronze, parecem fixar o visitante, e este pode ao mesmo tempo observar a frase – ... *miando pouco, arranhando sempre, não temendo nunca*.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

Arquivo Distrital de Beja: Fundo do Governo Civil; Registos Paroquiais.

Arquivo Histórico Municipal de Cuba: Fundo: Administração do Concelho de Cuba/Notariado Privativo/Registos de Testamentos; Fundo: Câmara Municipal de Cuba/Órgãos do Município/Actas das Vereações.

Jornais: *O Cubense*, Cuba, 1924, 1925, 1926; *Baixo Alentejo*, Cuba, 1931.

2. Bibliografia

Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida, dir. Luísa Ricardo Barbosa, n.º 1, Cuba 1999 e n.º 2, Cuba, 2000.

²² *Jornal Baixo Alentejo*, n.º 5, Cuba, 17-5-1931.

FIALHO DE ALMEIDA - MANUEL RIBEIRO CORRESPONDÊNCIA

Gabriel Rui Silva
(CEL · Universidade de Évora)

Apesar da diferença de idades, os caminhos percorridos por Fialho de Almeida e Manuel Ribeiro evidenciam algumas similitudes que, de modo sucinto, importa recordar. De facto, quer um quer outro não só provêm de famílias humildes como foram, desde a infância, indelevelmente marcados pela amplitude da planície do baixo-alentejo; tal como sucederia a Ribeiro, também Fialho de Almeida vem para Lisboa, local onde um e outro, em tempos diferentes, se confrontam com dificuldades económicas e a dor humana lhes explode nos olhos determinando no espírito de ambos uma acurada atenção pelos desfavorecidos, pela triste condição da miséria. Um e outro procuraram ultrapassar as limitações de uma condição social pela aposta em estudos que os conduzissem a exercer a profissão de médicos e ambos, de modo diferente, é certo, soçobraram nesse desígnio, pese embora Fialho, ao invés de Ribeiro, ter terminado o curso, mas tardiamente e praticamente quase sem exercer. Por fim, sublinhar como os dois se destacaram nas letras nacionais tendo alcançado patamares de prestígio, conhecendo o vento da fama durante alargado período para virem a ser mais ou menos esquecidos, situação comum a que alinhamentos e atitudes políticas consideradas polémicas não serão certamente alheias.

Manuel Ribeiro tem 20 anos de idade quando, certamente com prazer e alguma ansiedade, recebe uma carta de Fialho de Almeida, com quase 42 anos, escritor a quem numa imprecisa data, mas que é lícito supor por entre os inícios de 1899, tinha escrito e a quem, por entre gentis palavras de apreço, enviara um lote de suas poesias e de alguma prosa solicitando, ao que tudo indica, uma opinião ou parecer.

O que Ribeiro enviou a Fialho e porque perdido o rasto das cartas enviadas por aquele que viria a ser um nome de vulto no panorama político-literário português do primeiro quartel do século XX, não se conhece, todavia sabemos que, por essa altura, Ribeiro, apesar da sua jovem idade, já era senhor de uma apreciável colaboração na imprensa regional alentejana, uma colaboração iniciada apenas finalizados os estudos liceais que frequentara em Beja e que era, aliás, do conhecimento de Fialho de Almeida. De facto, à época em que recebe a missiva do famoso polemista, datada de 22 de Março de 1899, Manuel Ribeiro já tinha apresentado, no jornal de Évora, *A Academia*, que se publicava desde 25 de Novembro de 1983 e se dizia em benefício

da Associação Philantropica Académica Eborense, um artigo de louvor ao poeta João de Deus, e 13 poemas de variada temática e diverso apuro formal.

Para além de *A Academia* de Évora, Ribeiro canalizara alguma da sua produção poética para *O Districto de Beja* e, mercê do apreço por todo este labor, tinha iniciado uma regular colaboração com o bissemanário *Nove de Julho*, publicação de Beja que contava com as penas de Teófilo Braga e António Batalha Reis e onde Ribeiro publica artigos vários e outras tantas crónicas nomeadamente numa rubrica de cunho crítico intitulada “Farpeando”. Entretanto, e sempre à época da recepção da primeira carta a Fialho, já Ribeiro tinha apresentado num jornal que se dizia “de combate” e que era arauto, em Beja, dos valores do partido Progressista, *O Lidador*, um curiosíssimo conto, intitulado “O Senhor Bispo”, que tem a particularidade de antecipar valores que estarão presentes no seu romance inicial *A Catedral*, publicado em Maio de 1920 e motivo de alguma perplexidade por parte dos seus companheiros anarco-sindicalistas de *A Batalha*, jornal de que foi um dos fundadores. Por outro lado, um outro poema, do lote dos treze acima referidos, intitulado “No Convento”, e publicado três dias antes de o “O Senhor Bispo”, oferece a distinta particularidade de premonitoriamente dar conta do que viria a ser a realidade da sua futura e imprevista permanência numa cela conventual da Cartuxa de Burgos poucos meses após a fundação do Partido Comunista Português de que foi um dos principais se não principal protagonista.

Toda esta actividade no âmbito do jornalismo e arte literária por parte do jovem Manuel Ribeiro na imprensa regional indicia o que ambicionava para o seu futuro. Ora, o que era um futuro para Manuel Ribeiro, e que este projectava na luz dos seus verdes anos, estava necessariamente imbuído de uma névoa de desejos de sucesso, de sonhos, de fantasia e conquistas. O que afinal era um ambicionado futuro visto pelos olhos de um moço nascido e crescido na agrária provincialidade do baixo-alentejo, era um passado conhecido-vivido em dor e tanta amargura por um homem que, se conhecia a província, melhor conhecia a cidade e os homens e deles já tinha recebido o suficiente para não ter a visão mais ou menos idílica que compreensivelmente Manuel Ribeiro apresentava nos seus 20 anos de vida de sonho e poesia. E é assim que em Março de 1899 Fialho de Almeida dirige as seguintes palavras ao jovem Manuel Ribeiro, palavras de incentivo e também de alerta:

Cuba 22 de Março de 1899

Snr. Manuel Ribeiro

Os meus affazeres e a continuada labuta em que vivo, não me tem deixado occasião de lhe escrever, e d'aqui lhe peço desculpa por tal falta, certo de que o não fiz, claro está, por desatenção para com V. Exia..

Li os seus versos, e a pequena prosa que faz favor de me enviar, e já tenho lido em jornaes d'Evora e Beja, outras composições da sua lavra. Acho que V. Exia. tem o estofo

requerido para o officio, imaginação e talento evocativo, grande abundancia de temas, e facilidade extrema de compor. O que ainda não tem, é idade de sezão, e cultura mental que lhe permitta dar corpo aos seus sonhos interiores. Isto, faltam-lhe duas coisas que hão-de vir, e que vindo, farão de V. Exia. um escriptor, na rutila e nobilíssima acepção do termo. Não fique em tentativas; estude muito, sem pressa de se dispersar na publicidade; faça um curso científico, inda que seja á custa dos mais estrêmos sacrificios, e vaticino-lhe que chega, porque tem todos os principais requisitos para isso. Mais uma vêz lhe peço perdão de lhe não ter escripto. Muito lhe agradeço as gentilíssimas palavras de sua carta; devolvo os manuscritos, e aqui fico para o que deseje, em seu serviço.

De V. Exia. s. m. grato

Fialho d'Almeida

Fialho, do alto da sua experiência, recorde-se que tem mais do dobro da idade de Ribeiro, vaticina assim o que será uma límpida realidade no futuro de Ribeiro, a de que ele será um escritor. Por outro lado, não podemos deixar de ler esta missiva do autor de *O País das Uvas* sem deixar de pensar se o conselho que dá a Ribeiro de que este não deve ter pressa de se dispersar na publicidade não pode ser lido como tendo uma ponta de auto-crítica.

Ribeiro, certamente reconfortado pelas palavras do Mestre, escreve-lhe mais uma vez com nova remessa de trabalhos a que Fialho vai responder mais longamente, num estilo frontal, sem rodriguinhos nos alertas que volta a fazer e onde se esquivava a novas investidas do jovem poeta assegurando que Ribeiro tem em si todas as qualidades para não precisar de estrangeiros juízos e onde reforça a ideia da missiva inicial, a da absoluta importância de um curso que salvguarde Ribeiro do carácter incerto, no que à sobrevivência diz respeito, do culto das musas literárias. Um conselho que Ribeiro irá seguir e cuja impossibilidade de concretização deve ser tido em conta no percurso de agitação e revolta que virá a protagonizar e que o conduz a lugares de destaque quer na luta política portuguesa, quer no panorama literário. Aliás, aquando do envio da segunda carta por parte de Fialho já Manuel Ribeiro se preparava para vir para Lisboa, local onde teria a possibilidade de verificar a justeza de todas as palavras que o escritor que admirava lhe dirigira. Diz Fialho de Almeida na derradeira carta:

Cuba 23 d'Abril de 1900

Snr. Manuel Ribeiro,

Entre os sonetos do manuscrito que me fez favor de remetter, achei bastantes d'uma corda lyrica muito delicada e muito bella, revelando sensibilissimos progressos de factura e concretização do pensamento, e deixando ver um futuro e, porventura, pujante poeta, d'accentuadas preferências lyricas e amorosas, como é quazi geral em portuguez novo, e naturalmente propenso a sonhos e visões que ainda mais o amarguram, da vida, as desoladoras realidades. Vê-se que o seu espirito tem vivacidades e vôos para mais largos commetimentos, e que ha uma perpetua elaboração, enthusiastica e febril, onde o ideal se

depura, e o estro poetico apoia, para successivos e novos lances d'arte. Não precisa o meu amigo das opiniões e emboras de ninguem; nem, se lhe podesse aconselhar alguma coisa, lhe diria que consultasse outro juiz alem dos seus instintos d'artista, que presinto subtis, e das renovações que o estudo e o tempo certo irão fazendo nos seus pontos de vista, na sua educação litterária, e nas suas tendencias poeticas. Uma coiza lhe direi apenas: é que precisa trabalhar muito, muito, e sempre. É-lhe absolutamente necessario um curso, que lhe dê independencia material, e sobretudo lhe fortaleça o talento em solidas bases; que sem elle, meu amigo, com o feitio dispersivo de portuguez, não ha leituras consistentes. Não queira ficar, visto que tem talento á foita, em litterato amator, como ficam quazi todos. A litteratura e a arte são egoistas terríveis: e ou lhes damos a vida, ou lhe passamos o pé, sem pensar mais n'ellas. Hoje, quem quer chegar, trabalha, mas a valer. E veja que, quando se tem a paixão das lettras, vale a pena esse sacrificio para deixar um ou mais livros, que sejam nossos, originais, filhos do nosso sangue e da nossa encerebração, e nunca, como por ahi se vê constantemente, reflexos de leituras próximas ou remotas, e coizas sem outra importancia alem da gloriola ephemera que trazem num circulo d'amigos, ou maldizentes. Perdoe-me estas divagações, e não veja n'ellas mais que a sympathia do meu espirito por um homem de valor, que pode ser grande, se quizer trabalhar em progredir. Não me exponha mais a estes juizos criticos: poderia alguém pensar que eu me dou fóros de mentor ou conselheiro. Sou apenas uma creatura bem intencionada, e préstes a fazer justiça a quem na tem. Adeus. Remetto o manuscripto, que muito agradeço, e aqui fico para o que lhe prestar.

Fialho de Almeida¹

Fialho de Almeida, Manuel Ribeiro, dois portugueses, dois escritores filhos de um Alentejo que amaram e que pagaram o pesado tributo da arte, que, nestes domínios, quanto maior é o dom mais forte estala o chicote, para recordar palavras de Capote numa espécie de releitura de Pessoa quando afirmava: *Os Deuses vendem quando dão! Compra-se a glória com desgraça.*

Fialho de Almeida e Manuel Ribeiro dois homens livres a quem, com esta modesta comunicação, hoje e aqui, entendo prestar o preito da minha homenagem.

¹ As cartas de Fialho de Almeida, que reproduzimos por illustrativas do recto carácter do escritor, foram publicadas, precedidas por um artigo de apresentação de Raul Rego, em 1960. Veja-se, Raul Rego, "Duas cartas inéditas de Fialho para o escritor Manuel Ribeiro", *Diário de Lisboa, suplemento Vida Literária*, 3-3-1960, pp. 13-20.

O “GÊNIO OBSCURO” DE FIALHO DE ALMEIDA:
CEM ANOS DE PRESENÇA NA LITERATURA PORTUGUESA

Isabel Cristina Mateus
(CEHUM · Universidade do Minho)

1. Para uma (re)leitura de Fialho de Almeida

No contexto da crise europeia e ocidental que globalmente atravessamos, e em particular, sob o pano de fundo de uma crise nacional que a cada dia que passa parece atingir contornos mais dramáticos, ganha ainda maior relevo e pregnância significante a evocação de Fialho de Almeida no centenário da sua morte. Dir-se-ia que, numa curiosa demonstração de que a História por vezes se repete (ainda que consciente da deleuziana “diferença” implícita nesta repetição), ontem como hoje, a crise persegue este autor, faz avultar o seu perfil, torna mais acutilante e, em certa medida, mais “profética”, a sua voz.

No limiar do século XX, o olhar de Fialho pôde pressentir não apenas os caminhos e os descaminhos do mundo moderno que é o nosso, perscrutar as fissuras e questionar os limites da racionalidade europeia e ocidental laboriosamente construída ao longo de séculos, mas também antever as mudanças estéticas que lentamente germinavam no húmus fértil da “crise” que dava então pelo nome de Decadência e haveriam de irromper entre nós, de forma explosiva, com a geração de “Orpheu”. Muito antes de Luiz de Montalvor ter reivindicado esta herança para si e para a novidade que os autores das revistas *Orpheu* e *Centauro* inauguravam (publicadas sob a sua direcção, entre 1915 e 1916) ou de um anónimo guarda-livros de um escritório da baixa lisboeta ter radicado as suas origens no *desassossego* finissecular (nele *inscrevendo* igualmente a génese da sua escrita fragmentária), já Fialho de Almeida tinha não apenas diagnosticado¹ e dissecado, com a frieza e a precisão cirúrgica de um bisturi, aquilo a que chama o estado de “esfacelo” (1992a:92) dominante na transição de oitocentos para o século XX, como também

¹ Convém sublinhar que Fialho levou a cabo, no conjunto da sua obra jornalística, panfletária, crítica e literária, um projecto crítico coerente que, mais do que uma etiologia da decadência, se configura como “uma das mais impiedosas e sombrias análises do Portugal moderno e contemporâneo” (Aguar e Silva, 1983:414). Se o jornalista, crítico e panfletário de *Os Gatos* surge ainda, de alguma forma, como o herdeiro da Geração de 70 e do projecto de *As Farpas* de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, importa desde já notar que os pressupostos ideológicos (e artístico-literários) são bem diferentes. Longe da crença positivista na razão e na ciência como pilares do triunfo económico da burguesia e motores do progresso humano, bem como das virtudes pedagógicas ou terapêuticas das “farpas” cravadas no tecido social, Fialho mostra-se um “observador descrente” (Buescu, 2001:161) de uma qualquer regeneração utópica (política, ideológica, ética ou social), mas também em relação ao próprio conceito de progresso.

pesquisado, no seio dessa atmosfera psíquica de desencanto – agudizada quer por um pessimismo temperamental, quer por um niilismo e anarquismo de formação –, novos caminhos no domínio das ideias e novas formas de expressão estética, formas precárias, fragmentárias, de *dizer* e dar a *ver* a vertigem do mundo moderno. *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), dirá Fialho com apenas dezoito anos, num dos seus primeiros escritos para o jornal *Correspondência de Leiria*, precisamente no ano em que saía a lume a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós.

Sem deixar de a interrogar, de cruelmente a analisar, de verbal e visualmente a exorcizar, Fialho fez da crise a matéria-prima informe que alquimicamente transformou em matéria plástica e artística. Assim entendida, a “crise” ou Decadência surge não apenas valorada *em si mesmo* como se transforma igualmente numa poética, tornando-se sinónimo de mudança (de *progresso*, em termos artísticos e estéticos)². O “espírito admiravelmente antenado” (Pimpão, 1992c,1:9) de Fialho captou muito antes de qualquer outro e deu a ver/ler os sinais dessa mudança com uma acuidade e numa amplitude de registos que não tem paralelo no panorama cultural português finissecular. E essa é já uma das razões que fazem de Fialho de Almeida um dos maiores vultos da cultura e da literatura portuguesas da segunda metade de oitocentos, diria mesmo um dos três maiores expoentes da prosa portuguesa (ao lado de Eça de Queirós e de Raul Brandão) desde a segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX. Mesmo se, ontem como hoje – e para ser rigorosa, talvez deva dizer mais ontem do que hoje –, o seu “génio” permaneça “obscuro”.

Com Fialho não é tanto o século XIX que termina, mas antes o século XX que começa: esta é a primeira nota que gostaria de sublinhar ao evocar o seu nome, procurando chamar duplamente a atenção para o profundo enraizamento da escrita fialhiana na “crise” de racionalidade subsequente à derrocada do paradigma positivista e seus avatares (realismo, naturalismo, impressionismo) e ao mesmo tempo para a vocação ruptural ou inaugural desta escrita, um aspecto que nem sempre tem sido reconhecido. Volvidos cem anos sobre a sua morte, com a distância crítica e o olhar em perspectiva que o tempo propicia, julgo ser, mais do que oportuno, imprescindível (re)avaliar hoje o lugar a que a história literária injustamente o confinou, o que implica um re-encontro com a obra que nos legou e, em particular, com a obra ficcional.

Não sendo possível abordar aqui os diversos aspectos que uma tal re-avaliação inevitavelmente convoca, limitar-me-ei a apontar algumas pistas de reflexão tendo

² Como sublinha David Weir, a Decadência é “less a period of transition than a dynamics of transition” (1995:15), uma dinâmica decisiva na construção do modernismo europeu que, de alguma forma, Fialho ajudou a erigir.

em conta, por um lado, as razões da “obscuridade” de Fialho nestes cem anos, por outro lado, o visionarismo ou o “gênio” da sua escrita e a importância do seu legado na literatura portuguesa.

1.1. Silêncio e obscuridade

(Re)ler Fialho de Almeida hoje significa, antes de mais, enfrentar a teia de silêncio que desde há um século se foi lentamente urdindo em torno do escritor e que – diga-se, em abono da verdade –, ele próprio terá ajudado a tecer: uma trama densa, e contudo frágil, feita de preconceitos ideológicos, políticos, éticos, morais, sociais, sexuais e até mesmo literários que dificilmente se podem ignorar e que têm obscurecido a obra que nos legou. Paira sobre Fialho uma espécie de maldição ou anátema que ainda hoje se faz sentir e à qual Eduardo Lourenço aludiu na mensagem que enviou para esta sessão comemorativa ao referir-se a Fialho como um “falso maldito” da literatura portuguesa que urge (re)descobrir: uma (falsa) maldição que subliminarmente condena o escritor em função das contradições do homem.

Com efeito, poucos escritores de língua portuguesa 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 o epíteto de “poeta genial”³, como lhe chamou Guerra Junqueiro, um epíteto que não deixa de ser curioso 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. Disso mesmo nos dá testemunho Cláudio Basto, contemporâneo de Fialho, no *In Memoriam: 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”* (Barradas e Saavedra, 1917:71).

Surpreendentemente, continua a exigir-se de Fialho uma exemplaridade ética, social e política que não parece exigir-se a outros escritores, antes e depois dele. Ler Fialho hoje significa assim, antes de mais, uma total abertura ou disponibilidade mental por parte do leitor, um olhar atento, crítico, e sobretudo, “desapaixonado”, que permita ir mais além da cortina de silêncio, ao encontro do escritor e da descoberta da singularidade inovadora da sua escrita.

³ Cf. “Fialho”, in: (Barradas e Saavedra, 1917:134).

“Na dinâmica do campo literário português do século XX, Fialho foi marginalizado por diversas mas confluentes razões”, sintetizará Vítor Aguiar e Silva, relegado a um “estatuto de *ex-cêntrico* na instituição literária” (Mateus, 2008:13-14). E esse estatuto *ex-cêntrico*, entre outras razões, teve não apenas a ver com uma certa *excentricidade*, convencional ou superficial, cultivada em termos de comportamento social, exterior (a pose boémia, o traje alentejano que passeia pelas ruas de Lisboa e através do qual torna visível a “divergência” ostensiva em relação ao “*glamour*” do mundo burguês, a famosa e acintosa gravata vermelha que exhibe nas exéquias fúnebres de Eça de Queirós) mas sobretudo com uma certa *ex-centricidade* ao nível da linguagem, patente numa linguagem ácida, sarcástica, incendiária que deliberadamente rejeita a polidez do discurso crítico de oitocentos e o recurso a estratégias de captação da benevolência do público burguês, e de um modo particular, do mundo das letras. Recusa que, na ferocidade do estilo do panfletário, se traduzirá na decisão de “não deitar pérolas a porcos” (1992c, 6:123) ou ainda na altiva afirmação de que “o público é por toda a parte lama, lixo, escória desprezível” (1992d:153).

A linguagem “suja”, plebeia, que Fialho frequentemente cultivava constitui, como ele próprio revela na “Autobiografia” de *À Esquina*, uma ruptura com o estilo “nobre”, com uma retórica convencional, *bienséante*, oca, e com uma literatura anacrônica que ele próprio chamará, num texto particularmente contundente, de literatura “gá-gá”. Afinal, um gesto solitário e premonitório que, sem a espectacularidade de *Orpheu*, prenuncia o confronto com o “lepidóptero burguês” que animará um modernista como Almada Negreiros, esse mesmo que no “Manifesto Anti-Dantas” não deixará de evocar a “imensa piada” de Fialho (1993:22).

É certo que o estatuto *ex-cêntrico* ou marginal de Fialho na instituição literária decorre, em primeiro lugar, da sua heterodoxia política que o torna um autor incómodo pelo seu percurso sinuoso: inicialmente defensor da República que ajuda a construir com o seu discurso incendiário, torna-se apoiante de João Franco nos últimos dias da monarquia e crítico feroz da República quando finalmente esta triunfa, apostasia que muitos nunca lhe perdoaram. O “panfletário flagelador” (1992c, 6:210), 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, que continua a envolver as circunstâncias da sua morte, parece ganhar 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, o profundo desencanto e frustração agudizados por esta censura. Em qualquer dos casos, o silenciamento e a ameaça de expulsão do país que sobre ele fizera impender o novo

governo, numa versão inédita entre nós de *fatwa* republicana, constituiu uma condenação ou “homicídio” simbólico cujas consequências ao nível da recepção da obra ainda hoje se fazem sentir.

A heterodoxia de Fialho manifesta-se, por outro lado, relativamente a todas as formas de *doxa* ou poder “simbólico” que as instituições, escolas e correntes artístico-literárias representam. O anti-academismo visceral que o leva a insurgir-se contra românticos, realistas, naturalistas, simbolistas e decadentistas, e de um modo geral contra todas as formas de “opressão” ou condicionamento do pensamento e da liberdade criadora do artista, se por um lado revela a defesa intransigente da independência do escritor moderno, por outro lado terá dificultado ainda mais a recepção de uma obra multimoda e, até certo ponto, inclassificável.

Importa contudo acrescentar que terá sido, muito em particular, a sua conturbada relação com Eça de Queirós e, por essa via, a sua vinculação ideológica e literária ao Realismo e Naturalismo, a ditar o destino de incompreensão e silêncio de Fialho no mundo das letras. Antes de mais, pela comparação omnipresente com o romancista Eça de Queirós, comparação que confinou Fialho de Almeida a um estatuto epigonal e sobre ele fez recair o estigma de romancista fracassado, o mesmo equivale a dizer, à sua minorização enquanto escritor num século em que o romance era o género prestigiado por excelência (crítica que não parece ter sido dirigida a grandes contistas como Machado de Assis, Maupassant ou Tchekov, para citar apenas alguns nomes contemporâneos de Fialho). A virulência da(s) crítica(s) que escreveu sobre Eça (de que é apenas excepção a crítica à primeira edição de *O Crime do Padre Amaro*, publicada em 1882, no jornal *O Contemporâneo*), em particular o retrato cruel e grotesco do romancista vindo a lume no *Brasil-Portugal*, nas vésperas das cerimónias fúnebres de Eça, provocaram uma onda de indignação e recriminação ética e moral, um autêntico labéu que nunca mais deixou de ensombrar o autor. Esse gesto deselegante e injusto, em que muitos viram apenas ressentimento, foi a sentença final que Fialho assinou com as próprias mãos.

Sem pretender ignorar a “ansiedade de influência” que subliminarmente possa existir na relação entre Fialho e Eça (como, de resto, na relação entre muitos outros escritores), nem branquear a deselegância crítica do artigo do *Brasil-Portugal*, não posso deixar de acrescentar que o excesso contido neste gesto põe a nu uma *divergência*⁴ fundamental entre os dois escritores que ao longo destes cem anos passou despercebida. Divergência que, entre muitas outras razões que aqui não cabe dilucidar, se traduz na

⁴ A óptica divergente que Fialho defende como uma característica do artista boémio (por oposição ao artista “burguês” e “governamentalizado” personificado em Eça de Queirós), a “refracção moral ou mental” segundo a qual este vê o mundo, que lhe deforma a visão e faz dele um tipo turvante e hiperácido, de que a hipocrisia burguesa tem medo” (1992d: 40; 42), desempenhará um papel nuclear na poética fialhiana.

revolta iconoclasta contra a canonização de Eça que o país levava a cabo através da celebração de exéquias nacionais como forma de protesto contra o esquecimento a que esse mesmo país votara um escritor como Camilo Castelo Branco, na afirmação ostensiva de uma origem e de uma identidade literárias que aproximam Fialho de Camilo e o distanciam do romancista de Tormes⁵. Mas também uma distância que de(a)nuncia uma mundividência e uma concepção da criação artística que se afasta do realismo/naturalismo de que Eça teria sido, em Portugal, o principal arauto e expoente: diferença que se traduz numa visão distinta do país, em contraste com o país dos brandos costumes e dos “vencidos da vida” que emerge da perspectiva burguesa, urbana e complacentemente cómica ou irónica de Eça (a hegemonia da leitura queirosiana do país, como Fialho adivinha, manter-se-á dominante na elite nacional até aos nossos dias). Mas a violência que ditou o gesto fialhiano, obscureceu-lhe igualmente o significado. E o silêncio que o país já antes fizera cair sobre Camilo abateu-se, denso, sobre Fialho.

No contexto da actual “crise” nacional, julgo que este alerta de Fialho para a necessidade de estabelecer um diálogo ou cruzamento de perspectivas, de não reduzir a perspectiva do país oitocentista apenas aos olhos de Eça (por incontornável que seja), ganha uma ressonância especial; Fialho chama a atenção para a necessidade de olhar igualmente para o *outro* país, para o país enérgico e violento de Camilo, para a história de guerras, crimes, traições e paixões indomáveis, para o “inquietante”, dramático ou trágico, que move, sem olhar a diferenças sociais, as suas gentes: quem sabe desse cruzamento de olhares (aos quais acrescentaria o olhar satírico de Fialho) não resultará uma leitura mais fundamentada, mais ampla e mais fecunda não apenas sobre o que colectivamente somos (ou fomos) mas também sobre aquilo que colectivamente projectamos como futuro.

2. O “Génio” de Fialho

E contudo a obra fialhiana resiste. Contra a erosão do tempo e o silêncio dos homens. Mas também, importa dizê-lo claramente, apesar da escassez de reedições da sua obra (mesmo as edições mais recentes levadas a cabo pelo Círculo de Leitores, em 1992, e em parceria com a RBA, em 2006, estão há muito esgotadas ou não chegaram sequer a estar acessíveis no mercado). Apesar ainda da dispersão e heterogeneidade dos textos de Fialho (à excepção dos volumes de contos publicados em vida do escritor), o que constitui certamente (mais) um factor determinante no

⁵ Entre outras “razões”, o libelo de Fialho contra Eça torna patente 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.

afastamento do público leitor: urge porventura mais do que uma reedição da obra de Fialho, uma arrumação diferente da obra ficcional fialhiana que resgate da floresta de crónicas de interesse literário desigual, dos apontamentos vários ou *fait-divers* de cariz jornalístico, hoje inevitavelmente datados, autênticos tesouros que nela se ocultam de forma a facilitar o encontro com o leitor de hoje.

A incomodidade em classificar a escrita fialhiana quer em termos periodológicos, quer em termos genológicos, o reconhecimento da sua singularidade e das suas qualidades inovadoras, da sua dimensão seminal, levou alguns críticos literários a destacar (por vezes, no interior da leitura dominante) o papel charneira, e a vários níveis pioneiro, de Fialho no panorama cultural e literário português na transição de oitocentos para o século XX⁶. Sinal da vitalidade e resistência desta escrita é ainda o crescente re-interesse que tem vindo a despertar por parte de uma crítica académica especializada que de alguma forma tem contribuído para romper o silêncio instalado em torno de Fialho, possibilitando o diálogo com a sua escrita e o re-encontro do país com o escritor.

Importará dizer neste momento que a leitura naturalista da obra fialhiana, dominante até há bem pouco tempo, obscureceu ou ignorou a coerência de uma obra que deliberadamente se afasta dos paradigmas ideológicos e estéticos do Realismo-Naturalismo e se constrói como uma crítica corrosiva do racionalismo positivista, burguês; e, ao mesmo tempo, notar que nesta ruptura se descobre afinal a sua vocação inaugural.

Procurando romper com a lógica discursiva, racional, subjacente à construção do romance naturalista, a escrita de Fialho procede antes de mais a um curto-circuito com o real, a uma mudança de enfoque quase sempre associada a uma alteração físico-óptica potenciada pela refração da luz e/ou a uma alteração simultaneamente psíquica e visual. Um processo que Fialho descreve no texto sobre o vitral dos Jerónimos (incluído em *Vida Irónica*, 1892) que, em meu entender, formula o princípio fundamental da sua arte poética:

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,

⁶ Óscar Lopes, em *Entre Fialho e Nemésio*, vê em Fialho não apenas o momento terminal do Realismo/Naturalismo em Portugal, mas também o limiar a partir do qual se entrevê uma modernidade que se estenderá até ao autor de *Mau Tempo no Canal* (1944). Eduardo Lourenço verá nele o marco inaugural a partir do qual se pode falar de Expressionismo entre nós. Embora sublinhando a orientação naturalista da escrita de Fialho, J. Cardoso Bernardes referir-se-á a uma “estética de tensões” que torna “impossível reduzir a obra narrativa [fialhiana](...) a esse filão estético” (2001:293;295). E Helena Buescu (2001) reservará a Fialho um lugar-charneira na trajectória da nossa modernidade literária, o lugar transicional em que a luz e a cor deixam adivinhar as sombras eminentes.

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... (Fialho de Almeida, 1992b:113-114).

A “despolarização” do real que a escrita fialhiana leva a cabo substitui assim a imitação do mundo exterior por uma visão interior, intuitiva e quase sempre delirante, constituindo-se como uma “diabólica óptica deformante” (1992d:43). A expressão que Fialho utiliza, curiosamente, para definir o processo de escrita de um escritor como Guerra Junqueiro, serve aqui 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” alentejano, a iluminação artificial), alucinações e visões ou mesmo o cenário da metamorfose e ilusão por excelência, o teatro. De resto, a noite e os seus poderes de anamorfose e metamorfose virão potenciar ainda mais esta poderosa “óptica deformante” cujas raízes Fialho encontrará num pintor como Goya e que, em certa medida, anuncia o “esperpento” de um autor como Valle-Inclán.

Na distorção grotesca propiciada pela rosácea dos Jerónimos pressentem-se as máscaras e o Carnaval que, por essa mesma altura, começavam a habitar a pintura do belga James Ensor (as máscaras e o Carnaval desempenharão igualmente um papel nuclear na mundividência de Fialho), numa assinalável sincronia da escrita fialhiana com o “novo” que então ganhava corpo no resto da Europa. Mas a despolarização vem chamar a atenção quer para o intenso visualismo da escrita fialhiana (em oposição ao encadeamento discursivo), quer para a íntima relação com a pintura que esta escrita cultiva, aspectos inovadores que importa realçar.

Com efeito, a “febre de novo” que Fialho confessa que o “devora” (Pimpão, 1945:44) reflecte-se no olhar ávido e atento, sem deixar de ser crítico, que lança sobre a efervescente paisagem artística finissecular. É esse olhar febril que o leva a perscrutar “o novo” nas diversas linguagens artísticas, com particular destaque para as artes plásticas: as páginas que, desde 1882 até ao final da vida, regularmente dedicou às exposições de pintura e escultura (acumulando as funções de crítico, escritor, cronista e, por vezes, panfletário) mostram que a educação estética e a sua formação como escritor se fizeram no diálogo próximo e interactivo entre pintura e literatura, fazendo ao mesmo tempo de Fialho um nome pioneiro na crítica de arte

em Portugal, facto que J.-Augusto França (1990:105-106) e, mais recentemente, Fernando Guimarães (2003:8) viriam a reconhecer.

Aquilo que poderíamos chamar os “*Salões*” de Fialho testemunham uma atenção ao *novo* e aos múltiplos sentidos do *moderno*, numa procura de autofundamentação que vai desde a pintura e escultura ao teatro e, mais pontualmente, à dança e à música, que fazem deste escritor um caso invulgar no panorama cultural português finissecular (não esqueçamos que o diálogo com as artes plásticas viria a desempenhar um papel fundamental na procura de novas formas de expressão, do “moderno”, que o Modernismo pretendeu corporizar). Afinal, o novo e o “moderno” que Fialho procura em vão na pintura portuguesa finissecular, denunciando exposição atrás de exposição o “industrialismo artístico” e a “atrofia da imaginação” a que conduziu a representação naturalista, *fotográfica*, “*kodakizada*”⁷ do real: o “grande pintor português do nosso tempo” (1992c,5:166), esse pintor-criativo-a-vir que Fialho sonha “há-de ter asas e voar alto” e afirmar-se mais pela *expressão* do que pela imitação, mais pela emoção do que pela fidelidade ao real.

A relação com a pintura assumiu formas distintas no caso de Fialho de Almeida, desde a crítica de arte e a criação de uma linguagem pictórica, híbrida, à faceta menos conhecida de aguarelista⁸; mais do que isso, o diálogo com a pintura constitui o vector estruturante ou *griffe* individual de uma escrita que se caracteriza pela “visão pictural” ou “imaginação pictórica”, como lhe chamaram, respectivamente, João de Castro Osório (1957/1960: LVII;300) e Jacinto do Prado Coelho (1977:159), afinal uma das maiores “forças” de Fialho, força que a crítica literária interpretou, paradoxalmente, como um sinal da sua “fraqueza” como “romancista”. Significativamente, Castro Osório, editor e amigo de Pessanha, parece ter sido o primeiro a dar-se conta deste diálogo prefigurador daquilo que virá(ão) a ser o(s) Modernismo(s) ao afirmar que Fialho “pressentiu a comunhão das Artes, e mais intensamente das picturais, com a Literatura”.

A dimensão inovadora da escrita fialhiana não se esgota, porém (e isso já seria muito), neste diálogo interartístico inaugurador do modernismo, ou na prefiguração e inscrição da “praia lusitana”, para utilizar as palavras de Eduardo Lourenço, nesse que há-de vir a ser, mais tarde, o Expressionismo europeu. Ela traduz-se ainda na renovação profunda da língua portuguesa⁹, tarefa que Fialho concebe em analogia com a pintura, descrevendo-a em termos de “plasticização” ou falando da necessidade de *expressar* todos os matizes ou nuances da vida moderna,

⁷ Cf. (Mateus, 2008:148-195).

⁸ Devo ao carinho fialhiano e à gentileza de Luís Amaro a revelação de uma aguarela inédita de Fialho (colecção particular de Marques Valente), reproduzida na revista luso-brasileira *Atlântico* (nova série), n.º 5, 30 de Dezembro de 1947.

⁹ Cf. (Franco, 2002).

numa amplitude de registos que não tem, por exemplo, paralelo num escritor como Eça de Queirós. Da mesma forma que se manifesta ao nível da cartografia do espaço urbano: Fialho terá sido o primeiro entre nós a trazer para a narrativa os bairros pobres e proletários que cresciam na periferia de Lisboa; como sublinha Cândido Franco, a “pintura viva desta Lisboa escondida e escanzelada, atirada para uma margem recalçada, suficientemente distante dos centros tradicionais do passeio, da habitação, do comércio para passar por invisível ou inexistente, entrou na literatura portuguesa pela pena rude e sem disfarce de Fialho” (2002:18). Se hoje quisermos traçar o retrato dessa Lisboa oitocentista, o retrato não ficará completo sem a pintura de Fialho.

Acrescentaria ainda a invulgar abertura da escrita fialhiana a outras culturas, numa atitude de ruptura *ex-cêntrica* relativamente à hegemonia da tradição francesa, mas também em relação ao modelo de racionalidade burguesa de que esta se tornara sinónimo. Fialho revela uma invulgar abertura internacional, um diálogo com outras culturas e tradições que importa assinalar e, em certa medida, confere uma tonalidade distintiva à sua obra. A influência francesa cruzar-se-á, entre outros, com o olhar apaixonado que dirige para a vizinha Espanha e, em geral, para o mundo hispânico¹⁰, com a novidade que o psicologismo de autores russos como Dostoievski ou a escrita angustiada de escritores nórdicos como Strindberg ou Ibsen vinham igualmente inaugurando. Cruzar-se-á, inevitavelmente, com os caminhos de mudança já abertos pelos autores do romantismo alemão, mas também com o pessimismo de Schopenhauer e, sobretudo, com o niilismo de Nietzsche cuja obra aparece integralmente representada na biblioteca particular de Fialho; cruzar-se-á com o fantástico de Edgar Poe ou com a estilização da arte oriental. O seu pessimismo temperamental levá-lo-á a conjugar de modo original estas tendências “bárbaras”, acrescentando-lhes uma concepção trágica, dorida, profundamente “descrente” da existência humana que é um dos traços mais salientes da sua escrita e um dos contributos mais fecundos na configuração de uma modernidade não apenas portuguesa, mas ibérica.

3. “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”

Ler Fialho hoje significa ainda deixarmo-nos surpreender pelas múltiplas máscaras que nele convivem ou com ele contracenam (do panfletário ao paisagista, do cronista ao ficcionista, do crítico ao ensaísta) que simultaneamente revelam e ocultam um rosto que teima em permanecer esquivo, tornando a leitura um

¹⁰ Cf. (Mateus, 2011).

complexo e aliciante jogo de decifração. A multipicidade de rostos de Fialho é rastreável na presença igualmente múltipla que deixou ao longo de mais de um século na literatura portuguesa. Para além de Pessoa/Bernardo Soares (que confessa “estremecer” com certas páginas de Fialho) ou Almada Negreiros, a quem já aqui fiz referência, são directa ou indirectamente visíveis os sinais dessa presença, entre outros, na narrativa fragmentária e expressionista de Raul Brandão (que verá em Fialho o “mestre”, dedicando-lhe o seu livro de estreia), no sentimento da paisagem e no fascínio pelo mistério íntimo das coisas em Teixeira de Pascoas, na arte do conto de Manuel da Fonseca (organizador de uma antologia de contos de Fialho), na paisagem e nos “bichos” de Miguel Torga¹¹ ou mesmo (paradoxalmente) no vitalismo nietzscheano que anima a natureza e as personagens de um escritor “solar” como Aquilino Ribeiro, na *expressão* de José Régio, na sátira de Luiz Pacheco, para não falar na presença do grotesco na ficção de Lobo Antunes¹² ou mesmo em certos motivos patentes na escrita de José Saramago.

Diria que este jogo de máscaras constitui o núcleo estruturante de um texto pouco referido pela crítica, com o qual gostaria de terminar: trata-se de um texto de *Os Gatos*, publicado em 1890, sugestivamente intitulado “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”. Nele se cruza o tema da loucura de Manuel, jovem boémio e obscuro escritor atingido por uma nevrose degenerativa, com o tema da máscara e do Carnaval e, por essa via, com a temática da fragmentação ou “despolarização” interior que vem confirmar o carácter precursor do texto de Fialho. O processo de degradação física e psíquica de Manuel, o fraccionamento interior entre o “eu” e o “outro”¹³, o lúcido e o louco que nele persiste em afirmar-se como escritor, entre o resistente e o visionário, traduzir-se-á na sua lenta metamorfose animal (adivinhando-se Kafka), teratológica e finalmente na sua “coisificação” grotesca. Manuel resiste ao “outro”, procurando deixar-se morrer como única forma de “matar” o homem de

¹¹ A admiração de Torga por Fialho, em particular pelo paisagista, transparece em vários momentos do *Diário*, nomeadamente ao traçar um mapa geo-literário do país que tem como rosto Camilo Castelo Branco, a Norte, e Fialho de Almeida, a Sul (Torga, 1999: II, 158).

¹² Vejam-se a este respeito a observação de Cândido Franco e a nota íntima de Lobo Antunes: “o mundo romanescos de Fialho de Almeida pode aparecer assim como precursor do guinhol burlesco de Louis-Ferdinand Céline (e por via deste do tabuado de A. Lobo Antunes, que numa tarde branca de Évora confessou que ejaculou pela primeira vez com *A Ruína* nas mãos, catada na biblioteca do pai)” (Franco, 2006: XLI).

¹³ Sobre o processo de fragmentação interior de Manuel, numa antecipação daquilo que viria a ser, com outro grau de complexidade, a despersonalização pessoana, cf. (Mateus, 2008: 324-354). Manuel dará ele próprio conta desse fraccionamento ou duplicidade mental, referindo-se, na terceira pessoa, ao “outro”, a um “ele” coexistindo dentro de si. Note-se, como é sabido, que Pessoa reconhecerá, em carta a Adolfo Casais Monteiro que a gênese dos heterónimos está intimamente conexcionada com a sua histero-neurastenia: “A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, histero-neurasténico. (...) Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência para a despersonalização” (Pessoa, 1980: 202). Refira-se ainda como relevante neste contexto, como tem sido frequentemente assinalado, a existência de uma “fissura esquizofrénica” em Fialho (Aguiar e Silva, 1983:413).

gênio dentro de si, de preservar a razão e a unidade interior: “suicidar-se” significa renunciar ao “outramento”, à loucura como condição da escrita.

Manuel é assim simultaneamente espectador e personagem no drama da sua própria desagregação interior: a tragédia que tem lugar dentro de si é a da dissolução da vontade, numa trajetória de aniquilamento que vai da consciência da sua “supremacia mental” à desagregação da identidade e consequente desumanização grotesca. No final desse processo, Manuel (ou *aquilo* que resta de Manuel) é uma máscara sem rosto, uma simples “carcaça” vazia. O jogo de máscaras tornar-se-á ainda mais inquietante se tivermos em conta que a morte de Manuel ocorre em vésperas de Carnaval e o seu “enterro de palhaço” (1992c, 2: 82) se funde e confunde com o curso carnavalesco nas ruas de Lisboa; a desordem associada a este mundo anárquico destaca assim a ambivalência e indecibilidade de sentido, a indistinção rosto/máscara, o absurdo de um espectáculo simultaneamente trágico e grotesco, esse Carnaval amargo que é o húmus da escrita fialhiana.

Na impossibilidade de me deter num texto tão denso como este, direi apenas que “A Tragédia” se constitui como a encenação do “suicídio” de Manuel (que é também o assassínio de Manuel visionário e escritor) através de um complexo jogo de máscaras em que o “eu” narrador-anónimo (companheiro e amigo de Manuel), responsável pela narrativa, e Manuel (na sua duplicidade interior) trocam de papel entre si, provocando a desorientação no leitor. Um jogo ambíguo que se agravará com a morte de Manuel, convertendo o “eu anónimo” narrador no depositário do espólio do amigo e escritor.

É assim, no contexto deste jogo, através da leitura que o “eu-anónimo” faz de um dos fragmentos encontrados no espólio, que o leitor ficará a conhecer a escrita nocturna, pulsional desse homem de gênio “obscuro”. Curiosamente, um fragmento de prosa alucinante no qual se evoca o episódio histórico de Alcácer-Quibir (que Antero de Quental apontara como uma das causas da decadência peninsular), uma paisagem de horror, em que o delírio deformante das imagens explicitamente convoca a presença “fantasmática” de Goya e torna evidentes as afinidades com a escrita de Fialho que ele próprio define como um “bestiário da alucinação doida e disforme” (1992c, 1:126). Esvaziada do seu significado histórico e político nacional, a noite de Alcácer é um pretexto para a pintura verbal de uma paisagem do deserto, nocturna, onírica, onde a violência e a anarquia das imagens devêm *expressão* da paisagem interior, dúplice e alienada de Manuel; uma paisagem que surge num momento em que os primeiros estudos de Sigmund Freud no âmbito da psicanálise não tinham visto ainda a luz do dia, ganhando assim relevância particular a análise pioneira dos mecanismos psíquicos e a descoberta do inconsciente e das profundezas do “eu”, descoberta que, pela crise do sujeito que anuncia, viria a provocar a corrosão do modelo tradicional da narrativa e do próprio conceito de representação mimética.

Curiosamente, 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 e, ao mesmo tempo, como re-escrita. De Manuel, enquanto escritor, pouco ou nada conhecemos, a não ser de forma mediatizada: o seu “gênio” permanece, pelo menos para o leitor, “obscuro”, dele restando apenas fragmentos desconexos. O que faz com que a atenção se desloque para o narrador na primeira pessoa, simultaneamente personagem e amigo de Manuel, mas também o seu leitor, biógrafo e herdeiro artístico¹⁴: não apenas, literalmente, como o seu *guarda-livro(s)*, mas também como (seu) autor, aquele que dá corpo e voz a uma *vida-livro* ou fragmento que, de outra forma, permaneceria obscura. A máscara do “outro”, do artista de gênio, parece ser afinal aquela sob a qual se oculta o rosto do “eu” anônimo, cuja existência enquanto escritor é indissociável da tragédia de Manuel (significativamente, este “eu” anônimo e narrador não só se afirmará como autor da biografia de Manuel, como acabará também ele contagiado pela loucura). Neste sentido, Manuel é de algum modo o “palhaço”-histrião cujo sacrifício é condição da existência do “outro”, do “eu” anônimo e biógrafo-escritor que transmutará a sua morte num espetáculo verbal/visual, simultaneamente trágico e grotesco. Um espetáculo que, ao escolher como cenografia o mundo ilusório do Carnaval e do circo, se configura não apenas como encenação do drama interior de Manuel, mas também como encenação simbólica de um drama mais vasto, o drama da existência que reduz o homem à condição de um “palhaço” representando um número absurdo, num palco sem sentido (o expressionismo fialhiano abre o caminho ao teatro do absurdo que Beckett e Ionesco haveriam de percorrer).

“A Tragédia” deixa ainda no ar outras dúvidas: até que ponto será o “suicídio” de Manuel a encenação ficcional da própria tragédia de Fialho enquanto escritor, também ele interiormente cindido? Terá Fialho sacrificado o “outro”, o “gênio obscuro” em nome do revoltado anarquista e panfletário? Será “A Tragédia” a *biografia* desse homem de gênio cuja existência só tem sentido enquanto “vida escrita” ou

¹⁴ Chamo a atenção para a relação de afinidade que, a este nível, o texto de Fialho estabelece com a gênese do *Livro do Desassossego*: veja-se a cumplicidade confessada entre Pessoa e Vicente Guedes num dos prefácios que aquele escreveu para o *Livro do Desassossego*: “Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele.(...) percebi sempre que ele alguém haveria de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou. Agrada-me pensar que, ainda que a princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si – a publicação deste seu livro” (2007:40-41). O *Livro do Desassossego*, diz-nos Pessoa num outro texto prefacial, é tudo “quanto resta” desse autor desconhecido, é a “biografia de alguém que nunca teve vida” (*idem*:475-476). Como é sabido, Vicente Guedes morrerá jovem, sendo Pessoa quem deveria apresentar o seu *Livro* ao público. Bernardo Soares aparecerá posteriormente como uma espécie de reencarnação de Vicente Guedes, assumindo por inteiro a autoria do *Livro*. Ainda a respeito da gênese do *Livro do Desassossego*, e a confirmar a íntima relação com a “crise” e a nevrose finisseculares, não posso deixar de referir a importância do *Livro do Silêncio* (1913) de João Lebre de Lima, a cuja leitura, de acordo com Luís Amaral, Pessoa aludirá numa carta endereçada àquele autor e datada de 1914. Teresa Sobral Cunha comenta a este respeito que “o mesmo ‘mal’ o viveram ambos em *Livro*: um, do *Silêncio*, o outro, do *Desassossego*” (1990, I: 59).

estaremos, de algum modo, perante uma forma ficcional de *autobiografia*? Será afinal o leitor esse fiel depositário ou “guarda-livro(s)” de que depende a existência do “homem de génio obscuro”?

E já que fomos sugerindo algumas afinidades entre este texto e o *Livro do Desassossego*, talvez faça aqui sentido a interrogação em tempos lançada por Eduardo Lourenço: não foi o ensaísta que viu no *Livro do Desassossego* “um texto suicida” já que nele se cumpre o “suicídio” da “mitologia heteronímica”, em que, “sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, [Pessoa] retir[a] toda a ficção às suas ficções” (Lourenço, 1985:355; 353), revelando-as na sua crua “nulidade” de máscaras? Diria que Fialho havia já, de algum modo, ensaiado esta peça, *vendo-se exterior, outro*, performativamente executando e ao mesmo tempo assistindo impotente ao espectáculo do seu próprio “suicídio”.

Sublinhando ainda aqui o legado de Fialho na literatura portuguesa, deixo uma última interrogação: não será porventura, sob a máscara do palhaço K. Maurício (personagem que Raul Brandão virá a criar em 1894-1895 e que deixará igualmente a sua autobiografia nas páginas de um obscuro e desconexo *Diário*), que Manuel, o “palhaço” fialhiano, oferecerá afinal ao público leitor o espectáculo da sua própria morte, desesperado gesto de amor?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fialho de Almeida

Pasquinadas, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992a.

Vida Irónica, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992b.

Os Gatos (Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa) 6 vol.s, Lisboa, Clássica Editora, 1992c.

Figuras de Destaque, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992d.

“Páginas de Miséria-Confissões”, in: *Correspondência de Leiria*, n.º 50, de 10 de Outubro de 1875.

Gerais

Aguiar e Silva, Vítor, “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, 1983.

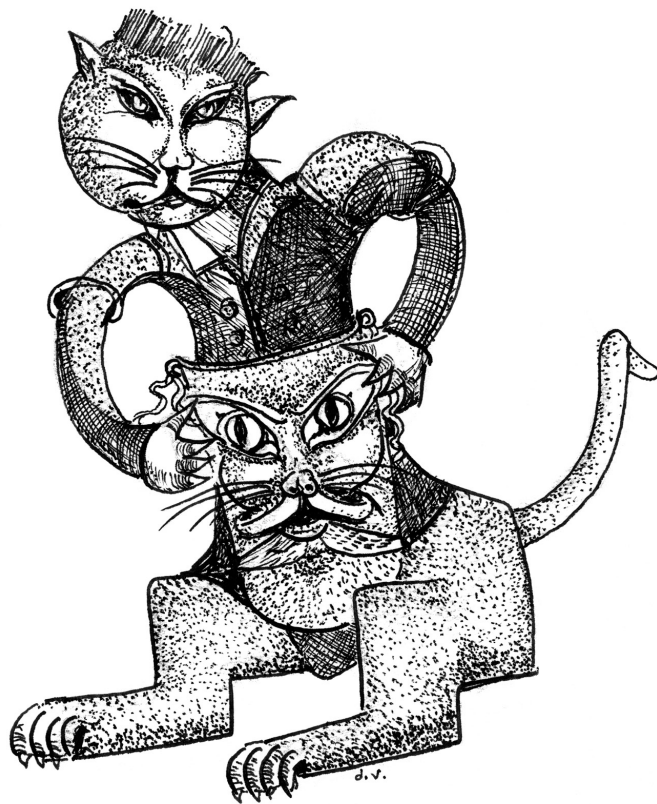
Barradas, António e Saavedra, Alberto (ed.s), *Fialho de Almeida: In Memoriam (no sexto aniversário da morte do escritor)*, Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa, 1917.

Bernardes, J. Augusto Cardoso, “Fialho de Almeida: uma estética de tensões”, in: Reis, Carlos (ed.), *História da Literatura Portuguesa (O Realismo e o Naturalismo)*, Vol. 5. Lisboa, Alfa, 2001.

Buescu, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, Porto, Campo das Letras, 2001.

Coelho, Jacinto Prado, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugalíia, 1977.

- Franco, A. Cândido, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, INCM, 2002.
- “Crítica e Literatura em Fialho de Almeida”, in: Fialho de Almeida, *Obras Completas*, vol. I, s/l, RBA e Círculo de Leitores, 2006.
- Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, INCM, 1987.
- França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Lisboa, Bertrand, 1990.
- Guimarães, Fernando, *Artes Plásticas e Literatura—do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Lourenço, Eduardo (1986), *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Lisboa, INCM, 1986.
- *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 2004.
- Negreiros, Almada, *Obras Completas: Textos de Intervenção*, vol. VI, Lisboa, INCM, 1993.
- Mateus, Isabel Cristina, “Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.ª: Notas soltas para um livro do desassossego”, *Diacrítica*, n.º 20, Braga, CEHUM, Universidade do Minho, 2006.
- “Fialho de Almeida, modelo literário de Miguel Torga”. In: *A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi, Actas do II Congresso Internacional sobre Miguel Torga* 3-5 de Maio, Coimbra (coord. de Isabel Ponce de Leão), vol. I, Ed. Universidade Fernando Pessoa, 2007.
- “Kodakização” e Despolarização do Real: para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida, Lisboa, Caminho, 2008.
- “Cultura Portuguesa e Expressionismo” de Eduardo Lourenço: uma (re)visão”. *Comunicação apresentada no VI Congresso InterNacional da Associação de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, 6-8 de Novembro 2008, CEHUM, Univ. Minho: http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf, 2009.
- “Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos em torno do Modernismo”, in: *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade* (org. de Xaquín Nuñez Sabarís), CEHUM, Universidade do Minho, 2011.
- Osório, João de Castro, “Documentos de um arquivo literário. Quatro cartas inéditas de Fialho de Almeida”, *Separata de Ocidente*, vols. LII – LVIII, 1957-1960.
- Pessoa, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980.
- Pessoa, F./ Soares, Bernardo, *Livro do Desassossego* (org. de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- *Livro do Desassossego* (ed. de Teresa Sobral Cunha), Lisboa, Ed. Presença, vol. I, 1990.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa, *Fialho. I – Introdução ao Estudo da sua Estética* (tese de doutoramento), Coimbra, Coimbra Editora, 1945.
- Torga, Miguel, *Diário* (vol. I-VIII – 1949-1951), Lisboa, D. Quixote.
- Weir, David, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, 1995.



FIALHO DE ALMEIDA (ESCRITOR,
PORTUGUÊS, ALENTEJANO...E AMIGO DAS TRADIÇÕES)

Joaquim Palminha Silva
(Historiador)

A febre de civilização que as estradas e os caminhos-de-ferro levaram à província, encontraram as populações numa crise de miséria inconsolável, vinda da decadência agrícola, que é em todos os pontos de Portugal absoluta, e criaram nessas ingênuas famílias, até então aferradas à tradição territorial e aos ideais de vida primitiva, necessidades, para que os seus bolsinhos não estavam feitos, e para que os seus campos não produziam custeio suficiente.

Os Gatos, 3.º volume, 31 de Agosto, 1890

Os aspectos políticos da obra de Fialho de Almeida já só interessam aos “arqueólogos” da história ideológica da I República... De resto, aspectos já suficientemente dissecados. Porém, a sua crítica cultural, política e social que envolve a vida quotidiana e as mentalidades da época, com particular destaque para o que poderemos chamar de “produção” regional, apresenta hoje uma inusitada actualidade!

Fialho de Almeida manifestou-se sempre contra os que, anafados e gordos como “gatos burgueses” de salão, em nome de modernidades de pacotilha, bem como de *design's* industriais sem conteúdo, “arranhavam” a paisagem cultural e social do País e, mais acintosamente, a da planície transtagana... Sem todavia lhe acrescentarem vida melhor e ofícios mais engenhosos e úteis ao progresso da colectividade.

No 3.º volume de *Os Gatos* (31 de Agosto de 1890) e no artigo “Crítica à Sociedade Portuguesa” o escritor aventa esta “introdução” panfletária: – *Ao martirólogo dos que se suicidam por drama, vem acrescentar-se o daqueles que se suicidam por tolice.*

Contra os suicidas *por tolice* que se encontravam (encontram) muitas vezes nos centros de decisão e organização política e social do País, o escritor esboçou um “programa” de denúncia pública, municida com argumentação firme como rocha, que se fundamentava na defesa e preservação do *Alentejo alentejano*, se nos autorizam a expressão!

Além dos *Contos* e dos fascículos de *Os Gatos*, podem elucidar-nos sobre o seu “programa” de salvaguarda do *Alentejo alentejano* as obras *O País das Uvas*, *Estâncias de Arte e Saudade* e *Aves Migradoras*. Estes três livros encerram um “programa cultural” preempatório, não destituído do arreganho que lhe era próprio, em defesa da Gastronomia nacional e regional (para a qual contribuiu com o seu famoso e hoje esquecido, “Arroz de Perdiz à Fialho de Almeida”), da Doçaria regional, do

Artesanato, do acervo de usos e costumes populares que, desde a noite dos tempos, se foram inscrevendo no espaço geográfico de “Além-Tejo”, sem esquecer o registo milenário do agreste trabalho da gleba, de que o conto, ou melhor, a composição *Ceifeiros* é trabalho exemplar... Falando desta composição, Brito Camacho que foi seu particular amigo, além de confrade literário, entrega-nos esta penetrante definição do labor de Fialho de Almeida (in, *Nas Horas Calmas*, 1920): *Tinha a impressionabilidade duma chapa fotográfica quando via diante de si alguma coisa que valesse a pena fixar*. Enfim, pouco falta para nos dizer que o “olhar” de Fialho de Almeida foi o de um etnólogo em permanente “trabalho de campo”.

Num velho *Album de Costumes Portuguezes* (edição de David Corazi, Lisboa, 1888), podemos dizê-lo, são prestadas talvez as primeiras honras à Etnografia... Observador excepcional, já o assinalámos, vamos encontrar o escritor atento à mudança de costumes e mentalidades nas vilas e aldeias alentejanas na charneira do século XIX para o XX, produzindo um texto de intrínseco valor documental e humano, que o investigador e especialista em Antropologia Cultural não desdenhará. Além do seu valor literário, Fialho de Almeida devolve-nos a panorâmica de um tempo de mudança no Alentejo.

Para fundamentar a nossa afirmação, vamos servir-nos de uma composição paradigmática do escritor, exactamente a pouco conhecida descrição do aparecimento da figura do *aguadeiro*, então uma novidade.

Há vinte anos, ainda as pequenas e grandes povoações do Alentejo não tinham o que poderá talvez chamar-se, o sentimento do aguadeiro. (...)// As tradições poéticas apagam-se. Caem em desuso os velhos costumes patriarcais e igualitários. E na terreola mais pobre, já poucas donas de casa levedam e tendem, elas mesmas a amassadura; ou sequer vão às Trindades encher na fonte o cântaro de barro, como a Samaritana da parábola de Jesus. (...) E desta reclusão proposital da mulherinha que se fez dama, e acha que ir à fonte é ocupação imprópria de uma sêcia, nasceu o aguadeiro da vilota alentejana, o mariola válido e bistrado (...), que em vez de cavar nas vinhas, ou de revolver a ferro de arado o esboroento salão dos sobreirais, anda de cachimbinho na boca, o grande relaxado, a apregoar – quem merca a água! – pelas ruelas sonolentas do povo, onde os porcos fossam nas estrumeiras, cigarras chiam, e um velho sino bate as horas, com uma plangência sinistra de tam-tam.

O texto do escritor, ilustrado por uma esplêndida aguarela de Manuel Macedo, de uma riqueza de pormenor em que o pitoresco não é desmentido pelo registo da prosa, aponta-nos, na descrição etnográfica e no registo iconográfico, uma clara ideia de “trabalho de campo”, que só haveríamos de conhecer de forma definitiva, antropologicamente falando, a partir da 2.^a metade do século XX!

Recordemos do livro *Aves Migradoras*, a descrição sadia e viril do casamento de *Carlinhos*, reproduzida de “Drama da Aldeia”, com *camponeses em ranchos, fato novo*,

ruborescentes de vinho no queimar da face, havia mais de três horas que aguardavam a boda; e microscopicamente, as vinhas iam esboçando cachos, entre pântanos pisados de amarelo e vermelho-ferrugem; e corria mesmo água por alvercas e ribeiros, fria, salobra das terras atravessadas, dando erectos viços aos panascas verdejantes, às juncas e mentrastes das ribanceiras e risos de ganhões pelas devesas, cantigas que se apagavam nas corcovas dos caminhos, enfim tudo quanto entretece a elegia plangente do morrer do sol (...).

Atente-se na fluidez da descrição, no magnífico quadro, tal gravura antiga, vinheta trabalhada a talhe doce, salientando o espaço geográfico e o tempo histórico e rural de usos e costumes tradicionais... Há efectivamente, em Fialho de Almeida, uma clara e nítida visão sociológica, antropológica e etnográfica do Alentejo.

Habitudo a captar e a interpretar a realidade, excelente gastrónomo ele próprio, o escritor dedicou especial atenção à “desnacionalização” da cozinha tradicional portuguesa... Que diria ele hoje se lesse as emendas dos Hotéis alentejanos internacionalmente “turisticados”, onde mixordeiros inqualificáveis, fazendo-se passar por mestres cozinheiros, fabricam pratos “às cores”, temperados com “salsa silvestre” e “poejos colhidos pela maresia da manhã”! ... Que diria ele desta gente, absurda, surreal e exteriormente pitoresca; gente que um destes dias ainda nos servirá, talvez, uma “açorda” de “galinha de cabidela”!

Não regateando alimento às suas exímias faculdades de observação e experimentação, Fialho de Almeida, numa prosa vinda a lume nos folhetos *Os Gatos* (1891) chega a ser premonitório: *A desnacionalização da cozinha é para mim, talvez primeiro que a dos sentimentos e das ideias, revelada pela vida pública, o primeiro avanço indicativo da derrocada dos povos.*

Depois, à medida que a prosa “vai rodando” a ementa dos pratos nacionais entretanto desnaturalizados, Fialho de Almeida vai-nos descrevendo onde é que tal ou tal espécimen perde a “dignidade”, onde é que a macaquice dos copiadores sensaborões zomba de nós, e por fim, com um bom e espirituoso dito de desprezo, o escritor conclui: *Por conseguinte, não passe por glutão quem atribuir ao que o homem come e bebe, importância máxima, e quem, espaiecendo o olhar pelas emaciações intelectuais e morais a sociedade portuguesa, imediatamente reconheça que Portugal é o país onde se come menos e pior.*

Perguntamos, tanta gastronomia junta para significar o quê? – E o escritor responde-nos de forma elucidativa, pedagógica mesmo, nestes tempos de suposta renovação hoteleira desnacionalizada: *O prato nacional é, como o romanceiro nacional, um produto do génio colectivo: ninguém o inventou e inventaram-no todos; vem-se ao mundo chorando por ele, antes de pai e mãe; é a primeira coisa que lembra.*

Fialho de Almeida, na rigorosa exposição da gastronomia e doçaria portuguesa, exigia-lhes qualidades de pureza culinária e expressão artística, bem como lídima

e persistente manifestação nacional. Assim, pratos de mesa e doces de sobremesa ou desfastio, queria-os simples, elegantes, inteligentes, apresentáveis e alegres de espontaneidade, tal qual a expressão visível de delicados sentimentos íntimos...

Nesta ordem de ideias, o escritor falava sempre de Évora com sentida comoção, garantem-nos os seus amigos mais íntimos, apreciando nela tudo quanto a caracterizava como cidade-museu, quase conseguindo escrever sobre a urbe como quem reza...

Na obra póstuma *Estâncias de Arte e Saudade*, o texto narrativo da sua visita (cerca de 1896?) à *Liberalitas Julia* dos romanos, impõe-se-nos! Na verdade, o escrito poderá figurar como peça literária de uma possível antologia de textos clássicos com floração turística... Daquilo que se convencionou intitular de “turismo cultural”. Adiante...

Radiante de escrever sobre Évora, quase podemos vê-lo a falar dos doces conventuais, fabricados pelas simpáticas freirinhas do Convento de Santa Clara e, entre todos, os das madres do desaparecido Convento do Paraíso (que de resto proporcionou a F. de A. um conto de “realismo fantástico”!). Depois de “mil” pormenores descritivos, Fialho de Almeida conclui: *Quem ainda não viu as caixas de doce do Paraíso, que ainda agora vão de volante às feiras e povoações do Alentejo, renegue a pretenciosa confeitaria francesa, insípida, mesquinha, sem variantes, e absorva-se devotamente nas gulodices geniais daquela santa casa!*

Eis uma curiosidade: – Fialho de Almeida tão gulosamente recordava os doces conventuais de Évora (queijinhos do céu, bolo-real, papos de anjo, etc.) que, não resistindo, duas vezes os citou e descreveu: primeiro na obra *O País das Uvas*, depois, no livro *Estâncias de Arte e Saudade*. Mas o que em síntese cabe aqui frisar, após comentários e saudades, é o acutilante sentido de oportunidade de Fialho de Almeida, em dia com o mundo e com a promoção das nossas genuínas produções: *Eis aí uma indústria, que renderia milhões, quando explorada no sentido de assistir às dispepsias de todos os gulosos do universo, e que actualmente a estupidez nacional lança no olvido, importando de França pastelarias e confitures sem paladar.*

Mercê da inépcia e dos inchaços de soberba supostamente cultural e cosmopolita dos actuais senhores e senhoras que hoje falam de *empreendedorismo*, organizam *workshops* disto e daquilo e avançam, *atempadamente*, com uma qualificação profissional, mais fantasiada do que existente, como *ponte para a empregabilidade*, este naco de prosa de Fialho de Almeida é mais actual e mais moderno que todos eles juntos!

Mas sejamos positivos, isto hoje é tardio, tal pedra caída a um poço!

Esta simultaneidade e identidade com o traçado de nítido recorte regional, fornecem-nos ideias precisas sobre o conteúdo do pensamento de Fialho de Almeida

a propósito do que podemos denominar de Cultura tradicional de um povo... Tradicional, porque de origem popular, espontânea, não erudita.

Outro tópico para ele foi a preocupação com o mobiliário regional, espelho catita, sedutor, ora triunfante e envaidecido no interior de uma casa, ora confortante para o bem-estar das pessoas.

Foi nos folhetos *Os Gatos* (VI vol.) que, a propósito de uma exposição de mobiliário, o escritor resolveu aproveitar a oportunidade para divagar sobre os exemplares característicos das peças genuinamente portuguesas, sobre os nossos toscos e rudes móveis populares. Considerando-os obedientes a necessidades de conforto básicas (*a antiga cadeira-tripeça, o leito, a cadeira pintada de Évora e a banca de pés divergentes, rústica, das cabanas do Alentejo e Beira Baixa*), Fialho admite que estes móveis necessitavam de um avanço de desenho e de técnica experimentada, e conclui: *para, artisticando um pouco estes modelos, termos um tipo original de uma mobília de povo mais linda.*

Utilizando expressões pitorescas, muito a seu gosto, Fialho de Almeida admitia, por exemplo, entre outras peças que *a prateleira p'ra loiça, o oratório e arca de ferrolho, pintadas de rosas, à moda de Évora, eis aí também trastes primievos que bastaria corrigir nos acessórios.* Enfim, Fialho de Almeida admitia a possibilidade de se “industrializar” tanto quanto possível o mobiliário tradicional português e alentejano, sem no entanto o abastardar... Tentativa cujos extravios de ordem prática e habitual desinteresse lusitano falam por si e, mais ainda, à luz da actual falência provada, o desaparecimento gradual do mobiliário nacional... Enquanto os países do norte europeu (Suécia, Noruega), recolhendo e aperfeiçoando o recorte dos seus modelos tradicionais, exportam hoje para toda a Europa com gritante sucesso...

De tudo o que até aqui dissemos chega-se a uma conclusão segura, nestas áreas Fialho de Almeida não viveu fechado na sua concha, enquistado em hábitos mentais convencionais e em concepções estéticas, cristalizadas pelo tempo...

O escritor, sem cair no grosseiro materialismo, sempre combatendo as deformações e imitações estrangeiradas da actualidade, revela-se-nos um grande amigo do Alentejo tradicional, dos seus usos e costumes, bem como do acervo material da cultura popular, pressentindo-a ou sentindo-a já então seriamente ameaçada de extinção... E, nesta ordem de ideias, sugerindo à posteridade formas benéficas de resistência e continuidade...



FIALHO DE ALMEIDA E ANTUNES DA SILVA

Maria João Pereira Marques
(CEL · Universidade de Évora)

Na presente comunicação observa-se a influência da escrita de Fialho de Almeida (Vila de Frades, 1857–Cuba, 1911), centrada na sua região natal, nos primeiros contos de Antunes da Silva, escritor que nasce em Évora, em 1921, e encontra no Alentejo o principal motivo de inspiração.

Quando em 1948, na revista *Vértice* e num artigo sobre regionalismo, Antunes da Silva aponta discrepâncias entre os regionalismos anteriores e os praticados pela geração neo-realista, na qual então se reconhece, acusa os autores oitocentistas de ignorarem as vivências reais dos camponeses.¹ Por outro lado, é à prosa transtagana do autor de Vila de Frades que Antunes da Silva reconhece uma maior aproximação do seu próprio conteúdo regional. Partindo do princípio que desde o século XIX a literatura portuguesa tende à apresentação realista de paisagens e tendo em conta a avaliação antunina de Fialho de Almeida, debruçemo-nos um pouco sobre a prosa deste, influência segura e forte na obra do escritor eborense, desaparecido em 1997. Queremos apurar o que assemelha os dois autores e o que separa o Alentejo de um e outro.

O apreço do estilo fialhino pela descrição de cariz etnográfico, onde a dieta, o traje e o artesanato alentejanos encontram menção, a par dos apetrechos da lavoura da época, conduz a uma redacção com vocábulos específicos da província, a que o escritor soma um ou outro termo onde ensaia com realismo a fonética local na ortografia: «cocharro» (p.156); «rezão» (p.157) e «propiatairo» (p.13) são provas recolhidas em *O País das Uvas* (1893).²

As outras sonoridades da planície, as inumanas, as suas linhas, tintas e cheiros provocam a tempo inteiro os sentidos do leitor, para que assim conheça um cenário, capaz de madrugadas estivais aprazíveis, Primaveras encantadoras, mas que se afirma a maior parte dos dias penoso para o Homem.³ Quer em *Ceifeiros* ou no último trecho da narrativa “Ao Sol”, Fialho de Almeida esforça-se por documentar com

¹ Silva, A. Antunes da, “Breve Apontamento sobre uma Nova Literatura Regional”, in *Vértice*, Coimbra, 56-57, 1948, pp. 312-313.

² Os textos de Fialho de Almeida em que nos baseamos são “Ceifeiros”, de *À Esquina* (1900) e todas as narrativas de *O País das Uvas* (1893) respeitantes ao Alentejo: “Pelos Campos”; “Ao Sol”; “Os Pobres”; “Conto de Natal”; “Idílio Triste”. Citamos as edições indicadas na bibliografia.

³ Em “Pelos Campos” o narrador extasia-se com a chegada da Primavera, fazendo dos elementos de uma Natureza idílica pretexto para passeatas na memória e na fantasia que nos lembram certas divagações de Antunes da Silva nos diários *Jornal I* (1987) e *Jornal II* (1990).

rigor e até um certo detalhe médico naturalista os efeitos terríveis do calor intenso sobre o corpo daqueles que mais se lhe expõem, chegando a declarar as marcas que o clima imprime no carácter dos alentejanos⁴. Da geografia regional com o seu longo território semidesértico, árido e quente, e da solidão daí resultante para os moradores, nos falam “Os Pobres” ou “Idílio Triste”. Noutros textos, a singularidade paisagística ergue seres como o pilriteiro que *é um arbusto dos valados, peculiar às regiões montanhosas do Alentejo* (1946: 2). Nesta escrita sensitiva e atenta aos rigores da meteorologia, à flora e à solidão da planície alentejana, beberá Antunes da Silva que, nos anos 80, se esforça por registar para a posteridade o dialecto alentejano nas suas narrativas de estreia, então reescritas.⁵

Se bem que a dimensão psicológica das figuras não seja anulada, servindo para lhes injectar um sopro de vitalidade e crédito, a materialidade da paisagem sulina que Fialho de Almeida nos lega quase a esmaga com a sua rudeza geofísica e popular. O primitivismo diagnosticado nas personagens, em maioria mendigos e assalariados rurais cuja existência pouca dista da animal, sintoniza-se com a hostilidade natural do fundo que as contextualiza, também ela encontrada no neo-realismo antunino, embora o mesmo assinale igualmente o lado materno e amoroso da Natureza. Umhas vezes adjuvante da maldade humana, esta entidade é noutras ocasiões indício de tortura: ao miserável de «Os Pobres» até o piorno lhe dá bofetadas, enquanto os ceifeiros da narrativa a que dão nome têm no “[...] zangarreio das cigarras, prenúncio do terrível meio-dia[...]”.⁶ Conquanto a omnisciência do narrador acomode por vezes o monólogo desta gente e excepcionalmente abra espaço para algumas memórias e sentimentos, em Fialho de Almeida o acesso à mente não tem intuito analítico, isto é, nela não se encontram as causas da problemática que enleia todas as figuras. Espera-se que o público depreenda juízos, valores e emoções a partir dos comportamentos e gestos, mas a crítica também não se impõe muito pela acção. Mais descritiva do que narrativa, é pois a exposição de factos e experiências que permite fazer uma denúncia dos males sociais. Em síntese: o realismo regional fialhino reside mais na notação do

⁴ Em “Conto de Natal” deparamos com uma anotação semelhante: *Mas como tem as pernas e os braços regelados! Um torpor lhe paralisa os movimentos, anestesia-lhe os dedos, e pesa-lhe nas pálpebras com sonolências de chumbo* (1946:97). Fialho regista aqui as sensações causadas pelo frio no corpo desprotegido da velha mendiga Josefá. Os extremos meteorológicos agravam pois o custo da ceifa e da pobreza.

⁵ A 1.ª edição de *Gaimirra* é de 1945. Da 2.ª edição, que data de 1983, recolhemos alguns exemplos do registo antunino do dialecto alentejano: «ribêra» (p.11) (*ribeira*); «noute» (p.13) (*noite*); «avoando» (p.12) (*voando*); «munta» (p.12) (*muita*).

⁶ Aflita e expectante, como a velha prestes a presenciar o assassinato do recém-nascido pelo próprio pai, a paisagem manifesta-se assim: *Perto, nos choupos, havia gestos d'angústia e imploração; saíam vozes da água, preguiçosas e místicas como trenos, e certas troncagens tinham expressões humanas na noite, que perturbavam de morte o arregaçado (...)*. (1946:99)

panorama natural e etnográfico do que no registo das acções e sentimentos dos povoadores locais, desencontrando-se neste último ponto do seu sucessor.

Deixando de parte a geografia madrastra, ao primitivismo popular, que exclui um mínimo de afectos, higiene e alimento, associamos a marginalização social, da qual nem os pobres saem isentos de culpa, visto desconhecerem com frequência a entreatada. Por sua vez, o agir típico dos ricos latifundiários e proprietários remediados recai com desgraça sobre o proletariado rural. Sem miopia, os primeiros são comentados por um narrador fialhesco como tendo pouco interesse na produção agrícola e muito na recolha das rendas das propriedades, enquanto faz dos proprietários ociosos exploradores do trabalho alheio e alvo da mais assanhada crítica.⁷ À semelhança do que ocorre nos primeiros contos de Antunes da Silva, editados em *Gaimirra* (1945), em meia dúzia de histórias encontramos todos os grupos da charneca transtagana e todos os que compõem o estrato mais baixo, no meio do qual ratinhos, algarvios e ciganos também circulam, bem como as diferenças que as respectivas existências comportam.⁸ Ao denunciar a injusta distribuição da riqueza que a terra produz, e neste ponto «Ao Sol» é exemplar, o prosador de *Ceifeiros* encontra-se com os marxistas.

Generalizada a violência campesina da planície – ganhões escorraçam pedintes; homens batem nas mulheres, enjeitam filhos ou matam-nos como coelhos e sujeitam-se a executar em condições brutais tarefas como a ceifa –, daquela opinião socioeconómica do narrador de «Ao Sol» estranhamente nem eco há na classe operária. Na verdade, nenhuma das figuras parece ter sequer uma leve consciência desta situação e, em sintonia com este ignorar, o conflito entre o operariado rural e os possuidores do solo arável não tem em Fialho de Almeida qualquer expressão, contrariamente ao que se verifica no neo-realista de Évora. O que o lavrador de Cuba sublinha é a opressão laboral que a burguesia exerce sobre os jornaleiros e até as suas fúrias com os latifundiários. Há, portanto, uma indicação da problemática económica local e das respectivas causas, mas os enredos não a representam.

Segundo as observações de Antunes da Silva no artigo supra referido, o regionalismo fialhino peca porque “[...] o aspecto doloroso do camponês à procura do seu caminho, não foi preparatòriamente esboçado” (1948: 308). Ora, se bem entendemos estas palavras, o neo-realista gostaria que o seu modelo tivesse demonstrado a revolta dos ganhões com o trato e apresentasse inclusive a solução que os mesmos engendram para a colmar. Antunes da Silva consegue não só pôr

⁷ Fialho de Almeida separa os latifundiários dos proprietários pela proximidade destes dos labores agrários, aspecto que não se verifica nos primeiros, os quais são também mais ricos.

⁸ Os dezoito contos da 1ª edição deste livro são os seguintes: “Gaimirra”; “Quando a Planície Fala”; “A Rosária”; “Regresso”; “O Segrêdo”; “História Antiga”; “Lareira Alentejana”; “O Aprendiz”; “Ceifeiro”; “Vento Suão”; “O Maltês”; “Milagre da Terra”; “Seca”; “Sol a Pino”; “Terra Agradecida”; “A Voz do Sino”; “Último Dia”; “A Paga”.

esta ideia em prática logo no *Gaimirra* de 1945 – vejam-se as figuras de Zé Boi, Gaimirra e Pinguim – como hasteá-la para incentivo à correcção das injustiças da comunidade rural latifundiária. A ténue visita ao íntimo das personagens que Fialho de Almeida opera restringe-lhe o campo de manobras para aquele efeito, mas o conto antunino de «O Aprendiz» mostra ao seu criador que o companheiro poderia ter empregado aquela estratégia revolucionária sem recurso ao espaço psicológico. Para Antunes da Silva não chega expor as questões, é preciso encontrar por via popular uma resolução. O que se deve no entanto questionar neste momento não são obviamente as hipóteses literárias de Fialho de Almeida transmitir este tipo de denúncia (sentimento de revolta campesina) e o apelo revolucionário, nem sequer a sua vontade de o efectuar, mas antes se este silêncio proletário nas suas palavras corresponde à realidade ou se foge dela. Dito de outra forma, importa saber se em finais de oitocentos existe alguma noção de força colectiva entre o proletariado rural transtagano, porque caso haja, sendo o homenageado um autor de punho realista, deveria mencioná-la. De acordo com António Dias Lourenço, em *Alentejo Legenda e Esperança*, datam de meados daquele século as primeiras greves dos trabalhadores rurais, que em 1890-92 vêem as condições de vida degradarem-se com a crise profunda que a nação atravessa. Aumenta então o descontentamento e desperta “[...] de modo indefinido e ainda descoordenado, o protesto espontâneo em massa dos pobres do campo” (p.41). Bem informado acerca do quotidiano da região, o lavrador Fialho prefere anotar as gentes mais à superfície e o que é constante nessa realidade, sendo aliás esta segunda opção digna de elogio da parte de Antunes da Silva, por comparação com a procura do exótico e anedótico na prosa pretensamente regional e popular de outros criadores. Porque a voz dos trabalhadores rurais é então ainda fraca, o escritor oitocentista não a guarda.

Acrescente-se que este desencontro entre o desejo antunino e a acção do antecessor não significa que o último se limite a mostrar o que está errado, sem ter mais do que esse vago propósito. Descobrimos em certas figuras fialhescas um pensamento ou conduta cujo léxico que os formula os faz qualificar de «cristãos». Qualificativo que denuncia uma pitada de idealização em algumas personagens principais, a qual faz chegar do romantismo social até ao leitor uma aspiração humanitária, posto deprender ele como exemplar aquele esboço de cristianismo, praticado por gente que além de despertar simpatia, o contagia da piedade manifestada. Com “Os Pobres” caminhamos em noite de temporal com um mendigo que procura abrigar-se nas imediações de Pedrógão. Depois de sabermos do seu passado de desamparo e maus tratos – técnica determinista que faz entender a actualidade da figura, dá-lhe solidez e sensibiliza o leitor – vemos o protagonista, aparentemente resignado, acolher-se num lugarejo com um lume quase extinto. Encharcado, faminto e exausto, esse

calor ínfimo é quanto basta para renovar as forças físicas e fraternais. Esquecido de si, sente então «[...] misericórdia por todos os sofrimentos alheios, perdão por todas as injúrias sofridas [...]» (1946:44-45). Também Josefa, a velha mendiga de «Conto de Natal» e a jovem pastora de «Idílio Triste» enformam a solidariedade. Depois de furtivamente ter assistido no mato a um parto às escondidas e à agressividade do marido da parturiente, a velha «cheia de celestes compaixões» (1946: 99) deseja socorrer a triste mãe. Embora a vida que leva não lhe permita que a separem do gado que apascenta, Domingas prontifica-se a acolher um foragido à tropa do rei. Reparte com ele a magra refeição, arranja-lhe um tecto de colmo, no meio de umas ruínas, na tentativa de diminuir a sua solidão, tão extensa quanta a do ermo onde habita com o pai cego. Excepções num Alentejo pouco terno, estes pobres mostram que a rudeza dos seres, por maior que seja, lhes pode deixar um reduto de humanidade, sendo seguidos no exemplo pela personagem Gaimirra, nascida em 1945. Sem se dever certamente ao acaso, a escolha daquelas três personagens de baixíssima condição social aumenta, por a terem, a esperança que representam, negando-se assim um fatalismo sem saída. No Sul finessecular a que pertencem, são como as brasas quase mortas do lume que acalenta o maltês. Todavia, em Fialho de Almeida, só um sopro exterior parece poder avivar este residual calor humano, princípio de salvação colectiva que se afasta totalmente do neo-realista, o qual brota do seio popular e encontra testemunho na determinação do pequeno Pinguim (“O Aprendiz”) e do jovem Zé Boi (“Regresso”).

Com este apelo romântico e pacífico à união dos homens, com opiniões socioeconómicas esclarecedoras e quadros de sofrimento e penúria, a crítica do escritor homenageado informa os distantes da realidade da gleba transtagana, para que esta não esteja tão só, num futuro que se deseja logo, mas que acaba por ser repetidamente adiado. Infelizmente, se pusermos de lado o peso das estéticas literárias de cada época e compararmos o Alentejo do final do século XIX ao representado em *Gaimirra* (1945), constatamos que pouco ou nada muda. Por estas paragens não se apeia qualquer evolução.

Mantendo na prosa o doutor Fialho sempre distâncias do material humano que em qualquer patamar social maneja, ao invés da adesão emocional às aspirações do campesinato da parte de Antunes da Silva, regista o potencial da planície para o dar a conhecer, atitude que o seu seguidor retoma por sistema. Da faceira positiva das gentes, recolhe a sua grande resistência física e psíquica e captura-lhes os vestígios da sensibilidade para a propagar, bem como o precioso património.

A banca fialhesca que se monta em *Ceifeiros* com produtos do montado (favas, cevada, trigo, tremoços, uva e cortiça) ou as obras que saem dos «Teares Alentejanos» apregoam o valor económico da charneca do Sol, que tem ainda para oferecer na

capital e noutros lugares um magnífico espólio cultural que o autor visita e estuda no texto intitulado «Em Évora».

Dar a conhecer o Alentejo pretende em ambos os escritores atenuar os seus males e prestigiá-lo, enquanto em simultâneo ensaiam um passo em frente para o bem geral do país, repto que outros filhos da terra perseguiram no verso e na prosa.

Num gesto de estima pelo ilustre e esquecido companheiro, Antunes da Silva, no final da sua vida e no último livro que edita, deixa-lhe este louvor:

*Seu pensamento voava nas asas da lonjura,
Visionando a construção das nuvens nos poentes,
Era lá que colhia o pão da paz e a ternura
De sondar charnecas nuas, sarças resplendentes.*

*Na sua acidentada vida na Terra Plana,
Foi lavrador e caminheiro enquanto viveu
No prazer dos gostos e ritos da espécie humana,
Cultor de artes, senhor nas letras, a que se deu.*

*Cedo abalou mas sempre à velha casa voltava,
Com olhos de asceta revoltado na prisão,
A escrutar as estrelas que no alto enxergava,
No impulso musical da sua imaginação.*

*Tinha a noção recta da claridade solar,
Apóstolo das messes à luz do entardecer,
Vivia como um deus revoltado no altar,
Triste e pagão sofria, por tanto ver sofrer.*

*Gostava de ouvir os grilos a cantar nas tocas,
De costas viradas ao Estio, às portas do Sol,
E das manhãs de vento, no cume das barrocas,
Louvando o canto solidário do rouxinol.*

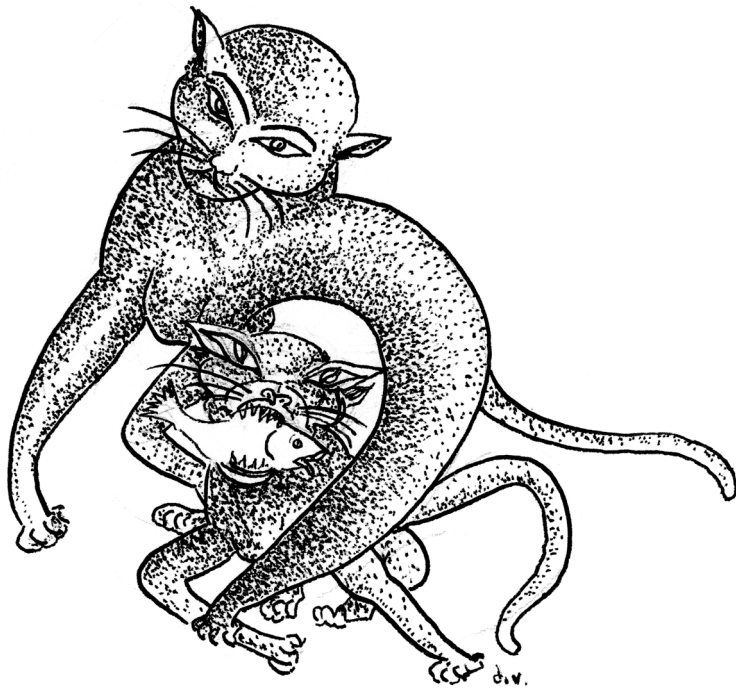
*Como Flaubert, animava as palavras com medo
De as molestar, douradas de sarcasmo e ironia,
Compondo a causa das coisas, num cauto segredo
Inspirador, em clarões de génio e fantasia.*

Antunes da Silva
Breve Antologia Poética, 1991

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Fialho de, *O País das Uvas*, Lisboa, Livraria Clássica Ed., 1946.
- *Ceifeiros*, Lisboa, Livraria Clássica Ed., s/d.
 - *Antologia Fialho de Almeida* [selecção de textos e introdução de Manuel da Fonseca], Beja, Associação de Municípios do Distrito de Beja, 1984.
 - *Em Évora–Fialho de Almeida* [organização e apresentação, sinopse biográfica de Joaquim Palminha Silva], Évora, *Diário do Sul*, 2002.
 - *Obras Completas de Fialho de Almeida*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991-92.
- Franco, António Cândido, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, INCM, 2002.
- Lourenço, António Dias, *Alentejo, Legenda e Esperança I*, Lisboa, Caminho, 1997.
- Silva, A. Antunes da, *Gaimirra*, 1.^a ed., Lisboa, Inquérito, 1945; 2.^a ed. rev., Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- “Breve Apontamento sobre uma Nova Literatura Regional”, in *Vértice*, Coimbra, 56-57, 1948.
 - *Jornal I*, 1.^a ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1987.
 - *Jornal II*, 1.^a ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
 - *Breve Antologia Poética*, 1.^a ed., Évora, Câmara Municipal de Évora, 1991.





DISFORIA, CARNAVAL, ALIENAÇÃO - O ESTETISMO ÉTICO DE FIALHO DE ALMEIDA

Miguel Filipe M.
(CEL · Universidade de Évora)

1. O prazer do objecto e da nevropatia assinala em Fialho uma experiência estética que se inscreve nas tendências de timbre estetista/decadentista que suplantam a lógica naturalista ainda em voga na época e exigem, face às novas problemáticas que uma revolução de costumes vai sustentando, desde os progressos da ciência, anexados a uma nova vivência da cidade como integradora de uma anti-democratização pela lógica do poder económico e do estatuto social, uma arte que avalie os efeitos de um generalizado sentimento de pavor e de angústia.

Sob o signo da Crise, a literatura fialhesca revela-se como um sinal do *estado de sensibilidade* (Pereira, 1975: 22) do homem finissecular que pressente a implosão do humano num tempo estrangulado. O materialismo e a injustiça social, a seriação e a massificação industriais¹ justificam o desejo de subversão que esta literatura experiencia. A recuperação do sentido apocalíptico dum *mal-du-siècle* romântico fundamenta a observação do nevrálgico e do mórbido como elementos de uma vontade ruptural.

A urbanidade proletária em que esta sensibilidade é gerada conquista com Fialho de Almeida, no seio da literatura portuguesa, um primeiro descritor de fundo, que a explora a fim de limitar nela os sinais/sintomas de uma sociedade que a perversa lógica do fontismo industrializante vai gangrenando. A cidade, na sua dominante industrial, constitui para Fialho uma perturbação de uma alma que, a espaços, se lhe revela como fundamentalmente rural. Essa ruralidade não se finca numa terra real, mas sonhada ou desejada como o excesso de algo que fica por cumprir. De facto, também o espaço rural (que em Fialho está obviamente associado à planura alentejana), lhe merece parcial reprovação. Porém, a sua simpatia por uma ruralidade de teor ancestral faz com que a cidade seja o espaço mais visado. Não se trata apenas

¹ Esta literatura, que poderíamos inscrever no modo decadentista, é erigida contra «o tecnocratism e o convencionalismo moral da sociedade burguesa; o Positivismo e o Cientismo; o Naturalismo e o Parnasianismo.» (Pereira, 1975: 23) e resulta de um movimento de grande extensão, como podemos compreender a partir das palavras de José Carlos Seabra Pereira: *O movimento de insatisfação ou rejeição desenvolvia-se, com efeito, em diferentes níveis e por formas plurais. Intensificava-se a crítica do valor da Ciência: paralela ao aparecimento, na Alemanha, do empiriocriticismo de Avenarius, a afirmação dos limites do pensamento científico encontra várias vozes (G. Milhaud, Ernst Mach, etc.), corporizando-se especialmente nas obras de Émile Boutroux: De la Contingence des Lois de la Nature (1874) e o curso De l'Idée de Loi Naturelle (1892-1893).*

da *ville malade* a que se referia Eugène Sue, porque Lisboa padecia ainda de um agravo maior, associado ao pendor menorista de uma certa classe de gente que, por defeito de inessencialidade, procura um aburguesamente francesista para cumprir-se em posição. Fialho, cujo apelo da racionalidade culta de uma burguesia séria é bastante vincado, entende, num dos poucos pontos de contacto com Eça que de facto podemos considerar imutável, a perversidade de uma massificação sem um sentido unificador, dado pela inexistência de uma elite estabelecida.

Descuidando o posicionamento do acusado no *status* social, político, literário, institucional em suma, Fialho tem sido para muitos suspeito de fácil satírico, cultivador de um sarcasmo puramente simulado, gozador do achincalhe do alheio, sem olhar a fins². Decerto, Fialho sublinha a vocação crítica de uma poética que, em virtude disso mesmo, não pode deixar-se associar a quaisquer forças institucionais³. É na substância da caricatura e não no perfil do caricaturado que assenta a linha condutora e a coerência da obra fialhesca. Porque nesta poética reside uma ética – que é, em grande medida, uma estética, como veremos – o denominador comum é a revelação da baixeza comportamental do homem, para condená-la, elevando-a por meio da arte que é, para Fialho, a única porta aberta para a redescoberta da inteligência e da sensibilidade humana que identifica com o sentimento, o sentido e a prática da bondade.

A crise, situada no espaço urbano, é o resultado de um sentido de profundo esvaziamento metafísico que apela a uma subversão ou transcendência pelo literário⁴. Há efectivamente a afirmação da literatura como possibilidade de um sentido transgressor relativamente ao real alvo de um sentimento de repulsa, que se associa a uma atitude do tipo niilista que aproxima Fialho de Pascal, Kierkegaard, Dostoievski ou Nietzsche (como o próprio, aliás, reconhecia) e que configura o trajecto pré-existencial e pré-surreal do autor.

O seu pessimismo, que tem um pendor schopenhaueriano, nietzschiano ou hartmanniano, desdobra-se em insubordinação, como veremos, através de uma atitude estetista que se refere a uma experiência da deserção artística, resolvida pela volta para a interioridade, contra um mundo exterior que asfixia as possibilidades de vida do humano. Porém, mesmo essa interioridade é difusa, enquanto realidade,

² Respondendo a essas críticas, Fialho escrevia: *Na literatura, princesas, não há nem pode haver palavras sujas. O que há é assuntos sujos, assuntos pulhas, deletérios assentes, que os escritores não inventam, e fazem parte do dia-a-dia da cidade, assuntos enfim de que a linguagem escrita é apenas o impreterível sinal gráfico.* (*Os Gatos*)

³ “as suas duras lutas foram contra a magistratura, o exército, o parlamento, a Igreja, a família real, a escola, o teatro, os jornais, a diplomacia e até o partido republicano e seus frequentadores.” (Franco, 2002: 84).

⁴ Encontramos, por isso, Fialho nas palavras de José Carlos Seabra Pereira: *Com as suas manifestas ligações à matriz romântica, o Decadentismo finissecular é manifestação languesciente ou mórbida da crise de questionação desse paradigma cientista-progressista – não já da sua rasura em falso (como o Parnasianismo), mas do seu registo sismográfico. E é também tentativa de encontrar uma compensação estetista.* (Pereira, 2004: 65)

e alimenta o sentimento de desespero: *O fim de século é também, me parece, um fim de encanto*, ao abrigo do signo do Nada, porque *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 (Vida Irónica)*.

Um niilismo pessimista atravessa, portanto, toda a obra fialhesca, em que os elementos (naturais ou civilizacionais) se revelam limitadores à concretização do homem, do seu sonho ou da sua transcendência. Este perfil não inviabiliza, porém, uma face esperançosa nessa concretização que Fialho associa a uma visão artística da realidade, que traduz o próprio olhar do autor como penalizador dum mundo desprovido de um sentido. A arte, e muito em particular a literatura em que entretém uma língua que desdobra com nítido prazer estético, como prazer do sublime, revela ainda a possibilidade redentora dum homem condenado. Esse Fialho comovido, que a espaços surge entre a paisagem alentejana, nortenha ou galega, que apresenta intervalos em que a representação da bestialidade cede lugar ao assombro de uma espécie de transrealidade que nasce no avesso de tudo aquilo que usa condenar, entre os contornos de um cenário elementar (por norma rural, como ocorre em “Sinfonia de abertura”, “Jantar no moinho”, “Pelos campos–Abril–Sinfonia da Primavera” e “As vindimas–Setembro”) assume nele a decisão de arrogar o vector construtivo que o seu pessimismo também determina, em certo sentido, e que se traduz na defesa nefelibata duma arte de cariz libertário, de foro misticista e redencional.

Perante esta permanente insatisfação com os limites do existir e da estrutura cronotópica (um eu-aqui- agora) irredutível do mundo, o eu projecta um horizonte de esperança angustiada e confusa, que é o da própria arte como transgressora de limitações. Observada a poética fialhesca na sua vocação crítica, de penalização dos costumes e de correcção através de uma *krisis*, ou de um ressaltado na realidade em que a obra se inscreveria como o propulsor de uma questionação, a literatura descobriria perante Fialho a urgência de participação subversora nesta nova dimensão mercantilizada que apelava a uma forma de contra-cultura que a arte para ele deveria desempenhar, instalando-se por conseguinte na urbanidade como tema, tal como se lhe exigia no seu perfil de acção civilizadora.

A revelação da existência do oculto magnetiza a sedução, ora angustiada, pelo sentimento agónico e entediado (na sua fase pessimista), ora esperançosa, como pulsão de vida (no momento reformista), pela voragem dum absoluto (artificial, artístico) no avesso do mundo, atinente a uma superioridade estética e a uma harmonia absoluta gerada *no e pelo* poético. Nasce um profundo *estetismo ético*, uma literatura da *redenção*, que colhe no mundo o ruído de uma agonizada precariedade e o perdoa ao transfigurá-lo pelas palavras. Por ele se traça a revolta contra todas as

convenções sócio-culturais e artísticas, resvalando amiúde em agonismo, melancolia, ou absurdo existencial, em solidão ou em náusea. Uma série de derivativos – donde a sedução pelos japonismos, espécie de alucinogénico excitante – desenrola-se para criar um efeito de perplexidade e um *estado* de doença, de alucinação ou, enfim, um *estado de arte*, que ultrapasse o real, que o indecida. A literatura (numa modernidade que prolongava uma *tradição da ruptura*, nos termos de Octavio Paz) pode criar o universo paralelo, mecanismo desses *paraísos artificiais* para que apontava Baudelaire, libertando-se dos dogmas e das convenções associados ao seu tempo.

Uma desvalorização do mundo quotidiano, tal como o encaravam os naturalistas de escola⁵, associa-se assim à literatura fialhesca que ultrapassa largamente aquela *sub-rogação da vida*, a que se refere Ortega y Gasset (cf. Pereira, 1975: 51), e se associa a uma *realidade alternativa* prometida pela experiência estética. A arte constitui uma *variação sobre* o real, criando uma alternativa ao mundo, tal como a definiria Bakhtine, cunhado pelo *exercício do estranho* que é uma forma de ser e se revela nas alusões obsessivas ao potencial exótico de um determinado estilo participante de uma noção da *opacidade* (tal como entendida pelos formalistas) fundamental do texto, a que Fialho é sensível, através do reiterado e profuso recurso a neologismos, plebeísmos, galicismos, tecnicismos médicos e da tematização literária de mundos excluídos dos universos literários que o antecederam, muito em particular o da cidade proletária. Esta evasão, que circula na corrente genética do Romantismo, conforma um *idealismo objectivo*, através da objectivação do fazer da literatura como um *fazer* e da obra como *obra*. Com efeito, é desde a pretensão do absoluto universal e da harmonia oculta no *avesso* ou no *subverso* da vida, que se compreende a ruptura material do texto sublinhado em si como o lugar dessa potência reveladora. Assim despenhado no espírito do Homem como estranhamento ou como absurdo, o texto cifrado, não perdendo embora um mínimo de referencialidade que o *utilize*, tem como marca uma potência de liberdade que o *alteriza*, tornando-se nisso revelacional de um *extra-mundo*, a que Fialho associa um absoluto de realização do eu e da comunidade liberta.

Assumido assim como alteridade, partindo de processos de desrealização, de autotelicidade ou de opacidade, o mundo literário de Fialho deve ser entendido antes de mais como *alternativa* libertadora, como esperança cognoscitiva e como lugar da revolução humana contra as limitações impostas pelo mundo. Esse *outrar-se*

⁵ O conhecido afastamento de Fialho em relação à geração de 70, por via de um desamor de Eça, acaba por traduzir a rejeição do naturalismo de escola, pese embora a evidência de uma fundamentação técnica e mesmo de perspectiva (a onisciência na focalização, a narrativa heterodiegética), e a aproximação à herança romântica, no seu sentido mais original, tal como herdada pelo Decadentismo e pelo Expressionismo (traduzida pelo estatismo da descrição, pela desefectivação do género romanesco, pela interferência clara e mesmo subjectivante da perspectiva do narrador que inclina o mundo descrito ou narrado).

do texto é o que funda o sentido *desumano* ou *anti-mimético* da arte moderna, tal como observou Ortega y Gasset. O culto da artificialidade e da decomposição, o antimimetismo idealista, o estetismo, o abjeccionismo, o novismo, ou o individualismo (características para as quais tende, de uma forma ou de outra, Fialho de Almeida) caracterizam esta libertação do fazer do texto literário fialhesco como campo da imaginação transgressora e salvífica que a arte *pode* cumprir, pela manifestação do oculto e do sacrílego, do embargado e do pulsional (formas de um *carnaval*, como veremos).

Há qualquer coisa de lírico neste regresso à decifração dum sentido interior do mundo, que afasta Fialho do Naturalismo⁶, ao aperceber-se, com antecipação notável, que o romance, pelo menos tal como até então era concebido, estava morto. O seu fragmentarismo está relacionado com aquilo que o associa ao Decadentismo como forma semantizada de uma pulsão formal romântica. Essa inflexão lírica que está de alguma forma relacionada com a poética da narrativa simbolista assenta, pois, no que viria a ser formalizado com os conceitos de *ostranenie* (estranhamento) e de *literaturnost* (literariedade), como fórmulas que designam a compreensão de uma objectivação (pela autotelicidade e pela opacidade) do texto, através dos seus mecanismos específicos, das suas técnicas particulares que, como já vimos, Fialho cuidou atentamente. Partindo dum princípio que permitiria a Barthes defender que *deslocar a palavra* é fazer *uma revolução*, Fialho de Almeida é também, nesta perspectiva, um desses “novistas, pregando o idealismo, (que) eram lógicos com o princípio da liberdade da arte” (apud Guimarães, 1990: 92) a que se referia Armando Navarro definindo o que considerava ser o *positivismo* da nova escola de incidência simbolista.

Fialho pretende irrealizar ou desrealizar o mundo, ausentar-se dele, pela estesia, criando uma porta de saída para um absoluto que glorifica através da expressão eufórica de um sentido carnavalesco, que abordaremos. Porque a objectivação do enunciado, através do estranhamento ou da *distanciação* (Brecht), é uma *atitude positiva de conhecimento por alienação* (Jorge, 2010: 96), Fialho praticará o expressionismo e o impressionismo, o simbolismo e o decadentismo, o barroquismo e o japonismo como modos dessa *écriture artiste* relatada aos Goncourt⁷. A propensão libertária da poética fialhesca pode ser assim entendida à luz daquela

⁶ Sobre o naturalismo, que era para ele uma forma de *kodakização* afirma Fialho que *de feito, 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 palpa e 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.* (Os Gatos)

⁷ “O Decadentismo não é o regresso da revolta positiva do Romantismo, mas o desgarramento agónico de quem está ainda emparedado dentro dum paradigma de que se desgosta. Por isso, muitas das suas características se conectam com o ímpeto de sujeitar o real – tal como era dado na visão positivista – a uma desconstrução operada pela estranheza da representação impressionista e da transfiguração expressionista.” (Pereira, 2004: 65)

estética da negatividade defendida por autores como Adorno ou Marcuse, em que o sentimento estético, entendido como autêntica hierofania, projecta uma dimensão paradisíaca em que o cronótopo real se alarga, numa duração infinitesimal, até à dimensão metafísica, onde o indivíduo se reencontre com o seu sonho e anule a disjunção fundamental, traduzida em sentimento trágico, que abre nele um espaço para a angústia, ou para o azedume tão próprio do tom fialhesco. Como catábase, a arte é descida ao interior do Homem, congregando todo o real como harmonia carnavalesca que representa a euforia de um resgate ao inferno de existir.

Se há alguma marca de pessimismo em Fialho de Almeida, esta prende-se com a certeza dolorosa (traço determinante no retrato que Raul Brandão nos deixou do autor de *Vida Irónica*), de que o seu reino *não é deste mundo*. Ele tem antes a forma dum *mundo original* que resplandece a espaços entre as falhas do real penalizado pela sua pena. Procurando uma relação de equilíbrio ou de harmonia originária com o cosmos, que é da ordem da sensibilidade, da subjectividade, da emoção, que associa Fialho ao expressionismo⁸, a verdadeira revelação da densidade do eu é de cariz estético, transcendental, fundada na alteridade da obra que suspende o quotidianismo e descobre uma dimensão órfica de regime aristotélico (pela catarse) na existência humana.

Das diversas disforias que Fialho associa à existência contemporânea (social, racial, sexual, matrimonial, amorosa, cultural, literária, estética), a que mais profundamente o debelou foi a evidência da morte como injustiça, que apenas a arte pode interromper por instantes, através da sua experiência da *intensidade* emotiva como sublimação, como instrumento de superação catártica da angústia, pela vivência emocional imediata a que, em nossa opinião, Fialho associa um mundo carnavalizado, fruto de uma estetização da existência e estilização/despolarização do real como última resposta para o desabar de tudo, o que justifica a decisão da dimensão plástica do estilo fialhesco, que, como recorda Isabel Cristina Pinto Mateus, “significa uma tentativa de recuperar a aura perdida”, tal como ponderava Benjamin, um “desejo de permanência”, contra um mundo onde “tudo envelhece precocemente” (Mateus, 2008: 52).

A arte, enquanto desocultação do verdadeiro real e via de acesso ao Ser, questiona, segundo Dufrenne, os *a priori* que motivam a aproximação à realidade, desvendando sob ela uma outra realidade, de sentido subterrâneo, como um submundo. Para a ausência de pontos de apoio num horizonte sem sentido, restou-lhe, para redenção, a arte como fantasia, irónica, satírica, absurdista, que fecundava ainda o ensejo de um paraíso assumidamente artificial, dada na sua plasticidade elementar, como matéria que se separa do real para penalizá-lo, na sua validação duma experiência

⁸ Uma leitura da obra de Fialho de Almeida em clave expressionista está concretizada em “Kodakização” e *Despolarização do Real – Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, de Isabel Cristina Pinto Mateus (Lisboa, 2008).

da intensidade revelacional de pequenos fulgores que conferem ao ser um sentido estético que, ligado a uma pedagogia da justiça, antecipa uma resposta ética, à maneira de d'Anunzio, apontada à proposta do homem sensível (que se aproxima do louco) como ponto axiomático. Assim se justifica o estetismo redencional, relatado à atribuição de um sentido libertador à forma fundamentalmente específica, autotélica e anti-aristotélica da arte, o hiperestesismo de uma literatura como alquimia.

O estetismo como sinal ontológico determina uma dada visão da realidade que se configura como uma deformação – a que Fialho chama *despolarização* – que conforma uma transrealidade subjectivante, de sinal grotesco: *Um simples vitral me despolarizara a existência da multidão que enchia a igreja, do seu foco de realidade objectiva, atirando-me para esses mundos do trágico e do grotesco, que parecem feitos de vapores do delírio, e lembram um pandemónio humano esfacelado por paixões ou inércias mais fortes que as naturais. A cabeça dum homem de letras é mais ou menos 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 até tê-la tornado numa sarabanda de criaturas, ou numa avenida de estátuas, que raras vezes conservam a menor reminiscência do modelo que pretendiam fotografar (Vida Irónica).* O pendor carnalizante desta poética torna-se aqui particularmente relevante, relatado à experiência do delírio visionante que, dirigido a uma multidão objectiva, a resolve num corpo de deformações, de enxertos, de cariz ritual, num cortejo de horrores fantasmáticos. A arte define-se assim como “violência” (*A Cidade do Vício*) contra o mundo objectivo convencionalizado, à força do presentimento de uma transrealidade que animaliza ou fantasmagoriza o ser, revelando as formas e as forças dominantes para além do jogo do pretensiosismo social.

2. Como afirmámos, o estetismo associa-se em Fialho de Almeida a uma pedagogia, uma pedagogia de esteta. Esta é uma proposta reformista, como toda a sua produção, assegurada por um programa que deixou sistematizado com surpreendente detalhe em “Instrução e educação popular”, que teria uma orientação cultural, com base na defesa da arte como espectáculo que superioriza o homem, através de uma vocação catártica, na leitura de tradição aristotélica mais estendida, que a dramaturgia⁹ e a tauromaquia poderiam resolver, desde logo, junto da população.

⁹ É merecedora de destaque a abundância de escritos reformistas sobre o estado da arte teatral em Portugal da autoria de Fialho de Almeida, que tematizou em *Pasquinadas*, *Vida Irónica* e *n'Os Gatos*. O conjunto de textos (críticas e entrevistas) que o autor redigira sobre o assunto conjuntariam a obra póstuma *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*, em que Fialho dissecou com detalhe a viciação dum panorama que tinha, na sua pedagogia, uma decisão de primeira ordem. Como anota António Cândido Franco, *no estudo do teatro português do seu tempo colheu ele os vícios do escol da época: pelintrismo literário, indignidade estrangeirada, exploração comercial da graça ordinária, contrabando pornográfico, catitismo caquético*. (Franco, 2002: 54, 55)

Tal programa, que manifesta a convicção da educação como problema capital na decisão dos destinos da nação¹⁰, deveria, segundo Fialho, reverter a situação de indiferença, petulante estrangeirismo e despojamento intelectual das elites, perante o estado intelectualmente selvagem dos populares, analfabetos e bestiais, tanto de ambiente rural como citadino.

Foi, porém, a prática do jornalismo panfletário que mais claramente definiu esse carácter reformista do pensamento e da obra de Fialho de Almeida, entendido aquele como uma força de denúncia e de justiça¹¹, perfilhada com a “nobre isenção de uma consciência pura” (*Os Gatos*) que Fialho solitariamente perseguiu. A atenção que o autor dedicou à *complexa voz feita do rumor de todas as aldeias e cidades*, reflecte nele essa tenção reformista e civilizadora de uma literatura em cuja prática se sentiu verdadeiramente abandonado e na qual a sua actividade jornalística desempenhava papel fundamental. A sua vontade de intervenção e de reforma conduzem-no ao entendimento da fecundidade dessoroutra forma literária, dessa “literatura de jornal – uma literatura que os escritores do livro desdenham” (*Pasquinadas*). Nela se revelava a mesma posição de *enfant terrible* (tal como para ele foi Monselet) que os *escritores do livro* na sua perspectiva deveriam assumir, por dedicado a uma vocação marginal, não comprometida, absolutamente isenta, assumidamente crítica e reformista.

Além disso, a prática da literatura do jornal revelava um grau de humilde humanidade, de despreensão da fama pessoal, de vocação autenticamente solidária e altruísta por parte do escritor de jornal que aqueloutro do livro regra geral desconheceria, dado quer o genuíno desinteresse aplicado na prática de um género fugaz e efémero como o da crónica ou crítica dos costumes, quer a dedicação a um público que não é achado na decisão do cânone. Interessa, ao Fialho jornalista, que é nele a materialização de uma verdadeira poética, sobretudo a educação da *grande massa*, fim que por si só justificaria a adopção de um registo que é um *composto* no qual se «arcabouça uma língua fantástica, maleabilíssima, precisa, que refulge tudo, escorre, cheira e sabe a tudo», através do qual «chegam ao âmago da massa» as «poderosas doutrinas dos pensadores» (*Pasquinadas*). Entendendo, por conseguinte, a decisão da experiência redencional e civilizacional da literatura e da arte em geral, Fialho vislumbrou na crónica jornalística uma dimensão de acção consequente que nenhum outro meio poderia garantir-lhe com semelhante eficácia. O fragmentarismo

¹⁰ “Julgo trabalhará mais pela certa quem puser a multidão em condições de se regenerar por si, isto é, de fazer do ensino a grande e primacial questão da vida moderna, a fim de por ele chegar a todos os desenvolvimentos e avanços da civilização medrada ao sol da liberdade (...).” (*Saibam Quantos*)

¹¹ “Não querem entender estes asnos que a linguagem do panfleto não se fez para pessoas sexuais, e que a única fórmula jornalística capaz de, à hora presente, ferir fundo, deve ser aquela que esbofeteie a hipocrisia infame da sociedade egoísta e sífilica que nos cerca.” (*À Esquina*)

que tanto se lhe tem apontado como defeito, constitui nele, portanto, uma autêntica necessidade técnica, que ancora na perspectiva de timbre iluminista, que o nosso romantismo, através de Herculano e de Garrett reconduziu, do escritor como líder espiritual dos povos, como detentor de um poder de decisão do rumo de uma civilização que a escrita jornalística segundo Fialho concretiza¹².

3. O estetismo e o reformismo fialhescos associam-se, quanto a nós, a uma poética da carnavalização do mundo, pela experiência do grotesco e do caricatural como sinais da procura de um excesso que desrealiza/despolariza o mundo e concretiza, em sinal eufórico, o desejo de totalidade. Atraído por um mundo de *roleta, mulheres, circos de verão, teatrofones, música clássica, atlética, mascaradas, festas de carácter pitoresco e popular (Barbear, Pentear)*, que revela um gosto pelo momento eufórico de uma civilização em processo de descivilidade, através do êxtase carnavalesco, Fialho situa a sua experiência do tragicómico num cenário de carnaval: *o enterro do prestígio monárquico, amortalhado em veludinhos de mágica, e seguido por macacos trajando à corte, acocorados em berlindas de carnaval (Os Gatos)*.

Perspectivada como um temível e cómico (ambiguidade do grotesco sustentada por Kayser) teatro de marionetas, Lisboa, *a maldita*, é descrita como uma *capital de lúgubres fantoches* como um desfile de Carnaval, momento do ano dilecto de Fialho¹³. Com efeito, o cronótopo carnavalizado de Fialho é, por excelência, o espaço público da capital nocturna, carregada de alucinações, de silêncios e fantasmagorias, exibindo as suas “máscaras e bobos”.

Nos seus ambientes predominam a ironia, o humor grotesco, a caricatura, o satanismo, a misantropia, a neurose e a revolta, actantes que agilizam uma função que em nosso parecer o termo *carnaval*, tal como perspectivado por Bakhtine, sintetiza, e cujos actores são de toda a classe de gente, desde um proletariado cadente a uma pseudo-elite desnacionalizada, como convém à lógica carnavalesca – que fazem coincidir, num momento dado, diversos níveis, determinados desencontros convocados a emparelhar-se por intermédio da obra. O uso de um léxico puramente popular ou eruditamente científico/médico, do portuguesismo mais chão ao galicismo menorista, do raro vocábulo (ao modo simbolista) à metáfora cristalizada na língua das gentes, do japonésimo esteta ao nacionalismo pragmático, todas

¹² “É o cronista que tem nas suas mãos o fazer derivar a opinião para a esquerda e para a direita, na esteira de Afonso ou a reboque de Macário” (*Pasquinadas*).

¹³ É o que observa Costa Pimpão, na edição d’ *Os Gatos: 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*. Muita da acção dos seus contos tem como enquadramento o tempo e o espaço do Carnaval. Sinal claro da importância da carnavalização na literatura fialhesca é o facto de um dos seus mais afamados contos, “Mefistófeles e Margarida”, ter sido publicado em 1882 no jornal *O Atlântico* com o título “O Carnaval do Garoto”. Outro título *carnavalizante* é “Mascarada da Morte”.

as formas de expressão são, no texto fialhesco, matéria de uma mesma gama de interrogações, trazidas à convivência e ao diálogo, a um contacto que revela nelas um horizonte de co-limitação que a verdade convencional parecia ocultar.

A visão carnavalesca adquire em Fialho de Almeida duas dimensões, a saber 1) o mundo carnavalizado como produto de um cúmulo da bestialização, ou seja como *realidade*; e 2) o mundo carnavalizado como produto de uma determinada inflexão da perspectiva esteticista que descobre nele uma transrealidade, ou seja como *idealidade*.

Quanto ao primeiro, Fialho assume-se como o crítico mais feroz, ao passo que o segundo defendê-lo-á por princípio, mais que poético, ético. Assim, a arte de Fialho consiste em ultrapassar o primeiro nível através do segundo, complexificando-o pela subjectivação alucinatória (de pendor expressionista), que descobre nas perversidades sociais um certo grau de elementaridade fundadora da própria humanidade. A festa – o espaço do *carnaval* – pode ser, em Fialho, um desfile de decrepitudes, ou um esgar da revolta que a sensibilidade estética potencia. O primeiro tipo de carnavalização faz-se, por conseguinte, pela denúncia da *enregelada miséria de país charogne, de país gasto, de país morto, de país podre!*, no qual desfilam “os fidalgos pequeninos, fininhos, com um ar de coelhos e de grooms”, os conselheiros que são “ratos d’esgoto ao faro duma costeleta de cevado”, os “capados gochinhando os seus latins de festa”, com um ar “ignóbil” e “bufónico” (*Os Gatos*). A animalização dos caracteres contém, porém, em si, o segundo momento do *carnaval* fialhesco, que é a identificação de uma elementaridade que despoja os visados de um cariz situacional, de uma posição na esfera social, e os reduz ao seu primário grau de humanidade/bestialidade que os relata a uma comunidade.

O povo degenerado é visado com este olhar que dissemos carnavalesco, dito “turba acéfala, alternadamente feroz e sentimental (tarada em todo o caso), que em Portugal faz as vezes de povo.” (*Os Gatos*) Assim, a carnavalização de Fialho complexifica-se por se não limitar ao rebaixamento do alto e ao levantamento do baixo, por não implicar uma troca de papéis entre dominadores e dominados e consistir antes no *pessimista* (pelo alto grau de mordacidade) e *optimista* (pela eficácia da despolarização) nivelamento de todos numa mesma condição de elementar co-participação na esfera da existência. Essa comunidade de degenerados está bem patente em *Vida Irónica: Sob o mistério das formas, quem perscrutar as almas, vê sempre a mesma alma, e nesta, resumbrando, a mesma infama e celeste porcaria. Somos todos a mesma lama plástica e palustre, e as ideias mais aparentemente generosas que ao mundo têm dado os homens mais aparentemente justos, essas ideias, passado tempo, quasi todas soam falso*. Fialho descobre aqui o seu niilismo – *Infere-se d’isto a inutilidade de tudo*.

Ancorado numa retórica da perda e do falhanço, Fialho encontra ainda, porém, o segredo utópico do estetismo, como vimos, como forma de acção, de actualização do perfil revoltoso que em momento algum desacredita, porque, como sugeria Barthes, a utopia existe *para fazer sentido*. Na verdade, é como forma de utopia, ou seja de acção *apesar* da inutilidade e *pela* inutilidade, que a literatura se revela como a forma nobre de o Homem existir, não obstante a distopia e a disforia do real concreto, pois ela, no alhear-se por completo da resolução do estado da sociedade, deixa de assumir um compromisso vitalista e assume a vontade da transgressão, da transfiguração, da subversão, do oculto e do mistério.

Através das múltiplas forças das metamorfoses de um galopante *carnaval*, Fialho inventa um reino artificial, um outro *topos* e um outro *cronos* fundadores de uma transrealidade. Sem dimensão política (porque Fialho nunca foi um situado político), quando associada esta postulação à sua pedagogia reformista de pendor cultural, podemos entrever o alcance do aspecto demiúrgico que o autor atribui à literatura, que constitui muito mais que uma forma de registar, através da narrativa, uma determinada realidade corrompida para corrigi-la (à maneira naturalista), revelando-se como uma forma de indagação de uma alteridade, em que o próprio rumor estético (*plástico*) conquista, desde uma inclinação nitidamente romântica, para o homem uma porta de acesso à sua sensibilidade ou êxtase, ao seu absoluto, à duração irreal que o substancializa.

A literatura como espaço para o *carnaval* é, a nosso ver, a forma mais eficaz duma *khrosis* que contém em si, desde logo, o germe de uma *hybris*. Como observa Bakhtine, as festividades associam-se a períodos de crise, contendo em si elementos de destruição e de criação. Com efeito, o grotesco carnavalesco associa-se ao sentimento da decadência, uma decadência que não é somente disfórica, que contempla também, como defende Weir, uma *dinâmica de transição*, na sua duplicidade negadora/fundadora, que coloca em jogo os elementos da realidade e da idealidade, rejeitando a primeira para instaurar a segunda. A face criativa da literatura, que Fialho poderia ter colhido em Baudelaire ou Nietzsche, recorda, portanto, que, no mundo carnavalizado, “la destruction et le détronement sont associés à la renaissance et à la renovation, la mort d l’ancien est liée à la naissance du nouveau; toutes les images sont concentrés sur l’unité contradictoire du monde agonisant et renaissant” (Bakhtine, 1970a: 218).

4. A essência do carnaval de segundo tipo é unitiva e consagra a aproximação do que habitualmente está separado por convenção. A simultaneidade dialógica que observa é determinante e fecunda uma aproximação incomum entre consciências equitativas, independente da origem social das mesmas. Não há, no mundo

carnavalizado, um sujeito detentor do sentido das coisas e das palavras, razão pela qual o homem carnavalesco é um actor (que Fialho dizia invejar) com a capacidade de deslocar-se para a plataforma de outro actante, para *outrar-se*, para (em termos pessoanos) *despersonalizar-se*. Recusando as formas de poder, o *carnaval* é dispersivo onde o real se pulveriza, matiza, confunde. Desejante de uma *unidade* da multiplicidade (o contrário da *unicidade*), Fialho possibilita, na representação desse instante do *carnaval* em que os diversos tipos de gente se confrontam, a evidência da comunhão de destinos que os une (não apenas uns aos outros, mas também às formas de existência animais, vegetais ou maquinais), do que neles é o mesmo e universal, aquilo a que chamamos a sua humanidade.

A pluralidade que se traduz, aqui e ali, em polifonia faz do texto fialhesco uma *arena* (termo de Bakhtine) que não se resolve em harmonia, que preserva a sua *lógica do sonho* (Freud). A preservação do contraditório fusionado, sem unidade do sentido ou do sujeito, plural, anti-totalitário e anti-teológico assenta na multiplicidade que recusa a ditadura do monologismo (ou seja do individualismo) e faz da literatura um espaço de coabitação e de aproximação (sempre incompleta), de universalismo filtrado pela inteligência da individualidade.

Sem o autoritarismo e o dogmatismo das verdades feitas, sem intuito de demonstrar uma tese, a narrativa fialhesca oferece, através do *carnaval*, uma visão do todo, dando voz ao género de abjecções e de gentes que não tinham nunca merecido em Portugal *dignidade* literária. Esta concepção *galilaica* da linguagem literária (e não *ptolomaica*, distinção feita por Bakhtine) estiliza os diversos registos (cf. Reyes, 1984: 126) que vão desde o sacramental ao mais próximo do baixo corporal. Nivelados quanto a uma decisão diegética, transformam-se num todo sem unicidade, dado que a narrativa fialhesca preserva as diferenças entre as falas de cada personagem de maneira a preservar a sua diferença (a sua *otherlanguage*), elaborando um microcosmos que reflecte o macrocosmos da heteroglossia.

O *carnaval*, como instante democrático, segundo o qual todos os sujeitos são actores e espectadores a um tempo, oblitera por um momento a limitação que a sociedade representa para eles, usando da possibilidade de inversão da ordem social, de sentimento de igualdade que, na realidade, lhes está vedado. Como *mundo ao contrário*, o mundo carnavalizado ganha a forma dum inferno de prazeres, onde não há interdições. O êxtase suspende as instâncias cronotópicas (o *eu-aqui-agora* muda-se em *nós-em-toda-a-parte-sempre*). Desprovidos do medo e da opressão, os homens expressam-se, concretamente, em tudo o que tinham, em linguagem freudiana, recalcado: libertam as suas mais profundas pulsões, no abraço livre e íntimo de todos os homens que se dão os corpos iguais e deslumbrados. A essência do *carnaval* fialhesco é, pois, aquilo a que Bakhtine chama *aliança*, num complexo

de aproximações entre tudo o que o real mantinha separado: o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante¹⁴.

Este processo de *in-détronisation* (Bakhtine) é, pois, sempre, um rito duplo e ambivalente, que desordena para ordenar, que corrompe para retomar, que subverte para reconceber, que procura em tudo um contrário puro ou purificado. Assim, o riso carnavalesco é paradoxal e associa-se à duplicidade que constitui, tal como no-lo revelará Fialho de Almeida, todo o indivíduo. Como sublinha Bakhtine, *la perception carnavalesque du monde possède un extraordinaire pouvoir régénérant et transfigurant, une vitalité inépuisable*. (Bakhtine, 1970b: 152). Sob o signo da apologia eufórica do grotesco, a imagem carnavalesca fialhesca, marcada por aleijões, enfermos, decompostos, é uma forma de morte que contém uma forma de vida. As imagens carnavalescas são, portanto, duplas, reúnem o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o elogio e a injúria, a juventude e a decadência, o alto e o baixo. Abundam, assim, as imagens contrastantes ou de semelhanças sugestivas e o próprio corpo aparece deslocado e múltiplo, em regime caricatural. Tudo isto manifesta *ex-centricidade* e infringe o convencional e o habitual.

O riso carnavalesco é, portanto, ambivalente¹⁵, simultaneamente eufórico e mortuário. Ritual (associado à festa), as suas formas estão ligadas à morte e à renascença, ao acto de procriação e aos símbolos de fecundidade, aos motivos de deformação ou defeito do corpo. Concretizado como crise¹⁶, constitui-se como uma forma de negação e de afirmação, de euforia e disforia, comprovando a sua dimensão *universel, cosmogonique* (Bakhtine, 1970a: 175).

Partindo deste *comique sérieux* (Bakhtine, 1970a: 66), o humano é o último referente das formas de violência que ocorrem no mundo carnavalizado. Como lembra Bergson, “não há cómico fora daquilo que é propriamente humano” (1991: 14), pelo que o grotesco (que tem também perfil trágico) implica comunidade e sentido de cumplicidade¹⁷. Nessa óptica, o *carnaval* constitui uma possibilidade para

¹⁴ *C'est pourquoi toutes les formes et tous symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses à l'envers, au contraire, des permutations constantes du haut et du bas (...)*. (Bakhtine, 1970b: 19)

¹⁵ *Il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois*. (Bakhtine, 1970b: 20) A ambivalência do carnaval concentra “la mort et la résurrection, la négation (ironie), l'affirmation (rire de jubilation).”

¹⁶ Conclui Bergson que *tem que haver, com efeito, na causa do cómico, qualquer coisa de levemente atentatório (e de especificamente atentatório) contra a vida social, uma vez que a sociedade responde com um gesto que tem todo o aspecto de uma reacção defensiva, com um gesto que produz um leve medo*. (1991: 130)

¹⁷ “Just as irony comes into play because discursive communities exist, so humor too is said to reinforce already existing connections within a community (...) Both are situational, communal, social, choral” (Hutcheon, 1994: 26). Argumenta Bergson que *o nosso riso é sempre o riso de um grupo. (...) Por maior franqueza que lhe supponhamos, o riso subentende um acordo prévio implícito, uma cumplicidade quase, diria eu, com outros que, reais ou imaginários, também riem*. (1991: 16)

Fialho de concretizar a sua simpatia pelos humilhados, dando através dele a juntura do excepcional ao normal, anexando o sublime ao grotesco. Representando a *segunda vida do povo* (cf. Jorge, 2010: 118), o *carnaval* contesta a hierárquica verticalidade social. Como observa Peytard, *ce mouvement será provoqué et soutenu par un rire tempétueux qui traversera des “séries” de grande diversité: le corps humain, le vêtement, la nourriture, les boissons, le sex, la mort, l’excrément* (1995: 86). Condena, portanto, “le ton sérieux exclusif qui caractérise les thèses officielles, rigoureuses de la vie et du commerce humains, défendu par l’Église officielle.” (Bakhtine, 1970b: 82)

Para tal, o *carnaval* fialhesco adota as formas do escândalo, desafiando os preconceitos, convocando uma série de relações profundamente originais (animalizações, vegetalizações, maquinizações, antropomorfizações), demonstrando a igualdade fundamental de todos os homens e de todas as coisas. Celebrando, nesse sentido, o sentimento de comunidade, a ironia carnavalesca configura-se, segundo os termos de Booth, como uma instauração de comunidades amistosas: *La emoción dominante (...) suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines.* (57)

Para promover um *contact libre et familier* (Bakhtine, 1970: 170) é necessário libertar as vozes que a história da literatura oprime. Privilegiando uma *poética da revolta*, que ostenta a luta como motivo capital de toda a acção, razão pela qual os seus protagonistas são marginais (à maneira de Dostoievski), desprotegidos, fracassados, ofendidos, humilhados, loucos, o *carnaval* é uma manifestação da experiência, desde logo, da vontade de justiça. Em “Mefistóteles e Margarida”, Gabriel encanta-se de umas máscaras que observa numa vitrina. Porém, dado o seu alto grau de pobreza, vê-se agravado por um grupo de meninos ricos. Tal acontecimento retrata com rigor a face revoltosa da experiência carnavalesca, tal como definida por Bakhtine, relatada a um restabelecer de uma ordem de justiça superior (associada à ascensão do baixo e à descida do alto). No dia seguinte, o filho de Margarida atira-se com violência aos ofensores da véspera. O final desta acção revoltosa é de timbre péssimo, com o cenário do rapaz na prisão, sofrendo de fome, com a realidade afirmando-se nele como um murro no estômago. É, porém, a vivência da *intensidade* do instante revoltoso, em que por um momento as posições se igualam e há a *possibilidade* de uma luta, que interessa a Fialho, como *event* (Holquist) carnavalesco. É a euforia da luta, da violência contra as formas estabelecidas de convivência entre as gentes que justificam nele a própria prática da literatura, como poética, a própria vida, como ética.

No coração desta poética revoltosa habita, bastante subrepticamente, o desconforto de uma irresoluta relação com a morte, a limitação maior. A convivência com o nada redutor do próprio sentido do homem foi, para ele, sempre instável,

reverberada num binómio de atracção (chegou mesmo a projectar um *casino modelo para suicídios* em *Os Gatos*)/repulsa (a morte como injustiça). É a evidência da injustiça da morte – como circunstancialidade ou limite maior de todos (a começar por um corpo que se desfaz) – que justifica o sentimento revoltoso associado ao grotesco carnavalesco. “Mas tu não vês que é uma injustiça envelhecer?” (*Os Gatos*), pergunta-se Fialho. É a partir dessa impossibilidade da plenitude da vivência que o *carnaval* se afirma como solução, baseada nos princípios da *unidade* e da *intensidade*.

5. O nivelamento dos indivíduos do universo fialhesco, que configura quanto a nós a sua experiência carnavalesca, não se perfaz pela excepcionalização de um carácter baixo que o conduzisse ao alto, não é uma *espiritualização*, mas uma *materialização*, um nivelamento que devolve o homem ao lado baixo (animalesco, vegetal) da vida. Trata-se do império do corpo a manifestar-se, através de uma *sexualização* e de uma *bestialização* que iguala tudo e todos.

O privilégio da dimensão material associa-se ao grotesco, forma de uma fantasmagoria que revela a presença de algo que excede os homens e que atinge em Fialho de Almeida dimensões de sentido caricatural. O autor compreende esse excesso de cada um para que o desejo do homem se dirija, um impulso sentido de forma dolorosa, dada a ausência de concretização/realização que o assinala, e é pela forma caricatural que pretende encontrar para ele um equivalente material, estético, pela extensão dos limites do corpo de que o eu deseja afastar-se, ou que pretende transcender, distender até ao infinito, encontrando nisso o limiar da caricatura grotesca, que ultrapassa o real, se concordarmos que o grotesco é *um elemento estrutural nuclear da escrita fialhiana enquanto instrumento da “despolarização do real”* (Mateus, 2008: 57), da procura de uma idealidade.

O hiperbolismo caricatural fialhesco configura um discurso da euforia e do prazer mórbido, da elementaridade grotesca habitada pela degradação, pela queda, pela animalidade e pela vizinhança da morte: *por cima, bêbedos de carnagem, fornicando e comendo sobre a morte, cada vez mais, os abutres turbilhonam, numa festa d’animais gozosos da tortura humana...* (*Os Gatos*) Nesses interstícios de silêncio, em que assume a possibilidade de um fulgor redencional, através da exposição da face solar de uma transrealidade que nasce no subverso do escuro (uma transrealidade sitiada de “mordeduras da luz”, “sínopes de sede”, “moscas de fogo”, “índoles de salamandra”), Fialho de Almeida glorifica o esplendor material, o que nela não sofre mediação. Essa face eufórica associada ao material corporal é, por isso, carnavalescante, na medida do seu apego aos sentidos do corpo libertado e naturado (“A Verruga”), contra o convencionalismo comportamental de uma sociabilidade contingente, representado pelo marialvismo que mereceu a Fialho o maior repúdio.

Multiplicam-se os “bobos e máscaras”, os “pequenos monstros de olhar estrábico”, “caras balofas, olheirentas e dissimétricas (...), mistura de porco e cão de fila, de malandro e de títere” que revelam, “quando a máscara lhes tomba, por detrás do cortesão, o carnívoro, tigre ou hiena” (*Os Gatos*). Neste cortejo de chagados e aleijões, deparamo-nos com um *realismo grotesco* (Bakhtine), em grande parte devedor dum imaginário de macabro hospitalar/patológico em “A Ruiva”, “Três Cadáveres” e “O Roubo”, que contribui para envolver as narrativas fialhescas numa aura de terror a fazer lembrar Hoffmann, Poe, ou alguns dos nossos pré-românticos.

Como recorda Carlos J. F. Jorge, “o traço marcante desse grotesco é o rebaixamento, ou seja, a transposição de tudo o que é elevado, espiritual e abstracto para o plano material e corporal, da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade.” (Jorge, 2010: 121) É, portanto, *le principe matériel et corporel* (Bakhtine, 1970b: 30) que preside a esta visão do mundo¹⁸. Ao corpo, entendido como a primeira limitação, que a caricatura, como extensão, pretende extravasar, associa-se assim a abjecção, por uma figuração do grotesco e do baixo corporal que promove o corpo *exagerado e infinito* (Jorge, 2010: 121). Assim se desenvolve, na literatura de Fialho de Almeida, uma autêntica topografia do corpo¹⁹, que se prende com uma bipartição alto/baixo. Em geral, Fialho persiste na representação do baixo corporal, como lugar onde a vida se cumpre na sua elementaridade/pureza (digestão, defecação, reprodução). O grotesco associa-se assim à visão, é um grotesco de formas (informações, deformações, corporizações e descorporizações, como observaram Ruskin, Kayser, Bakhtine ou Mc Elroy).

A centralidade do corpo e da materialidade traduz-se na determinação de uma poética pictorial. Em Fialho, destaca-se aquela *imaginação pictórica* a que se referia Jacinto de Prado Coelho, a propósito do estilo do autor, que relata a sua experiência literária ao expressionismo, como alma de uma visão do mundo, no sentido mais estrito, como *visualismo*, e no sentido mais lato, como *visionarismo*.

A recorrência ao campo semântico do sexual ou excrementício é a aproximação ao que é do nível topográfico do baixo. O excremento/o genital é a liquidação do homem na sua realidade corpórea, no seu momentâneo. A equiparação a ela é portanto a demonstração da sua finitude máxima, no seu estar em constante degradação (excremento), mas a proximidade aos órgãos genitais é também o sinal de uma ambivalência renascente, porque a topografia corporal associa-se sempre à topografia celeste (o ar, a terra, o mar) (cf. Bakhtine, 1970b: 169) e o sexo é ainda

¹⁸ «Pela perspectiva do Carnaval, a própria palavra se torna corpórea, referida directamente ao corpo vivo, funcionando, ela própria, como um dos elementos do mundo que o corpo humano incorpora e expele.» (Jorge, 2010: 117)

¹⁹ A preponderância do corpo (que é talvez a marca mais evidente do seu perfil de médico) ajuda, por outro lado, a entender a tendência eugenista de Fialho, que se associa a uma vontade reformista que ultrapassa largamente o plano da perfeição física e se estende a toda uma concepção do homem modelado.

expressão da face, do alto ou do que pode olhar para o alto, do que no homem aponta à vida. Há, assim, no *carnaval* fialhesco, por via do objecto, um jogo entre as coisas elevadas e sagradas e as que se associam ao baixo material. O corpo transmutado pelo *carnaval* pode agora ligar-se aos elementos primordiais da natureza, como as planícies, os rios, os mares. Nisso ele fluidifica-se e liga-se em perpétuo movimento²⁰ a todo o universo, como é da ordem da morte, pode obter as mais diversas figurações, aparecendo distorcido, chagado, talhado, abreviado, como é próprio do corpo que em decomposição e em excremento se liga à terra.

Associada à dimensão corporal está uma representação da sexualidade extremada até à visceralidade. Como sujeitos de uma sublinhada animalidade relacional surgem os homens e mulheres das classes populares, como convém ao *carnaval*, em que a sua profundidade reprimida estala, por via sexual, em manifestação ou em concretização. Em “Os Novilhos”, Rosária atira-se a Pedro, “esfaimada como uma bécora”; em “Os Pobres” a cópula é “bestial”, a descrição é extrema: *E as unhas rasgam-lhe os rins, para cravá-la em si com fúrias de chacal. Cavas, oprimidas, ouvem-se as respirações suflar bestialidade, e de ambos os dois as sedes são vorazes, e o resfôlego das duas máquinas irmana-se, rimando os urros e sofreguidões das suas virgindades envelhecidas a pontapés, sob os desdêns carnavais de toda a raça humana.* (*O País das Uvas*) A racialização de um comportamento comunitário, que provém ainda de um espírito naturalista, revela a um tempo desencanto e sedução na relação do escritor com este grau de bestialidade do homem. É esse, igualmente, o tipo de relação que Fialho mantém com o mundo da prostituição, ou das “espanholas”, que por um lado renova nele o desprezo pelo estado das coisas, e que por outro reinvoca o apelo de um tema que muito lhe convém na sua crónica penalizadora, ou no seu conto de cariz reformista.

A animalidade primária do povo (“Os Pobres”, “A Ruiva”) é representada com recorrência, actualizada pela bebida ou pelo desejo sexual, essa *esfuriada obsessão erótica*, associada à violência, ao *apetite dum arma que brutalmente a rasgasse, até aos mais fundos poceirões da maternidade e do prazer* (*Os Gatos*). *Gente devassa, suja, tresandando a vício* (“A Ruiva”), associa a violência ao erotismo e à morte (segundo a lição de Bataille), à vocação da penetração dum pelo outro, ao desejo dele (Freud), como desejo de união e à nocividade de uma figuração beltenebrosa que amaldiçoa o mundo.

A *zoomorfização* é um recurso fecundo em Fialho de Almeida, tal como nota António Cândido Franco, um recurso que não tem uma importância fabular (moralista), nem apresenta a tipificação de um horizonte de vectores axiológicos,

²⁰ *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.* (Bakhtine, 1970b: 289)

mas regista a vocação da relevância dos elementos fundadores de uma identidade individual. A *zooteca* fialhesca, como o autor lhe chamou, apresenta um perfil caricatural. Nesse sentido, a máscara zoomórfica não representa qualquer disfarce mas sim uma revelação dos caracteres mais íntimos de determinado carácter, que a reveste, através da caricatura, de uma vocação penalizante. Esta máscara não é, portanto, exterior, mas uma ilimitação do corpo, é um mascarar *por extensão* dos rasgos físicos como equivalente do revelar aquilo que no rosto de alguém – ou na sua alma – é definidor de uma *personaelidade*. Assim, esta vocação caricatural que tem uma direcção descendente, no sentido do baixo corporal ou do animalesco, do irracionalizante do homem que o desumaniza, constitui um relevo das *taras* dum mundo de homens, alvo de um desejo de cancelamento pela evidência. O trazer à luz uma realidade animal/caricatural do humano traduz um exagero que agiliza a perplexidade, a denúncia e a vontade subversora.

O homem carnavalizado, grotesco, que sofre e que exerce uma violência sobre o mundo, dirige-se ao “animal inferior”, ao “cão invisível” ou à “larva acéfala”, como é o caso de Manuel, protagonista exemplar de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”. A sua metamorfose, que prenuncia Kafka, animaliza por completo o ser do homem, que deixa de saber falar, começando a uivar como quem chora, e completa-se com a *coisificação* extrema, cuja representação final é a morte (acontecida na diegese em época de Carnaval), como despojamento da interioridade do homem (da alma) e prevalência definitiva e fatal do corpo, como máscara. O funeral de Manuel confunde-se, assim, com o curso carnavalesco, associando-se à festa popular. A ligação morte-vida que Bakhtine afirmava existir no mundo carnavalesco resolve-se aqui de modo nítido.

Este é um exemplo particularmente bem conseguido de todo um *bestiário da alucinação doída ou disforme*, com *larvas, esfinges, morcegos e panteras, animais-demónios, seres talhados na turgência da deformidade, misturando espécies incoerentes, as viscosas às córneas (Os Gatos)*, com a *abundância de negrumes, sem silhouette* que habitam as *cavernas do medo*. Larva, macaco, ganso, cão, tigre, hiena, felina, bécora, larva, insecto, pássaro, corça, cavalo, raposa, cabra, gata, gato, pantera, ratazana, saguim, goraz, gorila, orangotango, rato, traça, peru, hipopótamo – a metáfora animal recobre um processo de animalização do humano (individual ou colectivo), com pendor humorístico/sarcástico. Também os objectos e espaços se *zooforam*, como é o caso da porta do cemitério de “A Ruiva”, que aparenta uma garganta de plesiossauro; o comboio reptilizado (“O Filho”); barcos cetáceos (*A Cidade do Vício*); os carros de ferro que são *bichos-de-conta*; a cidade que *ronrona*, as gentes formando um *formigueiro (Lisboa Galante)*.

Verifica-se ainda o recurso à alegoria animal, ao estilo da fábula, que transpõe caracteres humanos para um mundo animal que é, no sentido, humanizado, de

que é exemplo “A Tragédia da Árvore”, de *O País das Uvas*. Em qualquer caso, o que interessa a Fialho é denunciar determinados comportamentos humanos viciados (inveja, vingança, crueldade, marialvismo) através da revelação da sua arracionalidade, representada por analogias ou alegorias, que também aplica na aproximação do humano ao mundo vegetal (em “A Eminente Actriz” refere um revolucionário *cor de melão*), ou na maquinização/artificialização dos visados pelo olhar carnavalesco, feitos de «poste de osso, fios eléctricos de nervos, elegância de cabide, corpo de fantoche» (*Figuras de Destaque*)

Assim, a dimensão excessiva do grotesco caricatural configura uma *desumanização* (Ortega y Gasset) que a perspectiva literaturizante do mundo cauciona, através da experiência da bestialização/vegetalização/artificialização do homem, que está a par duma antropomorfização da natureza. Como sentido comum regista-se uma aproximação ao baixo, que é uma aproximação à terra, que sustenta a figura de Carrasquinho em “O Anão”, cujo aspecto de pessoa rasurada que configura a sua elementaridade se associa ao feio bizarro e à desfiguração física. No mundo marcado pelo grotesco, em que o baixo magnetiza assim o alto, gerando deformidades do tipo reducional/diminutivo que mudam o homem em anão, *le haut et le bas ont ici une signification absolument et rigoureusement topographique. Le haut, c'est le ciel; le bas, c'est la terre. La terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique du haut et du bas sous son aspect cosmique.* (Bakhtine, 1970b: 30). O sentimento da ruralidade – ancestral, idílica, dionisiaca e pagã – associa-se a esta visão carnavalesca, que afecta e interfere na urbanidade lisboeta. Decerto, a ruralidade parece invadir, por via de uma semi-ruralidade que a Lisboa de Fialho ainda conhecia, a lógica ou a ordem do interesse economicista da urbe, associando-se a manifestações de genuína solidariedade, em contos como “O Roubo”, “O Homem da Rabeca”, ou “Mefistófeles e Margarida”.

Há, com efeito, um Fialho saudoso, em *Vida Irónica*, das hortas e feiras de antigamente, atraído pela paisagem rústica e simplicidade da vida campestre em “Jantar no Moinho” e “Os Novilhos”, um Fialho que afirma: – *Oh! quem me dera ser um camponês!* (“As Vindimas”), *Minha amorosa terra portuguesa, como eu vos beijo na boca deste fresco balsâmico de resinas e de flores!* (“Em Braga”), o Fialho de parte muito substancial d’ *O País das Uvas*. Deste *sentimento da paisagem* (através do expressionismo) desprende-se um sentido unitivo, que aproxima o corpo da terra (como túmulo), através do peso de réplicas da morte, como “dormir” ou “amadornar”, por um corpo “flácido”, que sente “o peso do cérebro”. Esse sentido unitivo associa todas as coisas, fundindo “as quatro cores da paisagem em uma única” (*À Esquina*). A paisagem a que Fialho se refere é a planície alentejana, abrasada pelo

sol, *locus horrendus* que parece associar, com admirável conseguimento, ao excesso de sol (e não de bruma). Efectivamente, o Alentejo parece situar para Fialho uma experiência da loucura particularmente significativa, especialmente susceptível à deformação do olhar (pelo *caramelejo*), à vertigem do exagero de luz que potencia a irrealidade e o delírio, pela sua extensão e planura que ressoam a vontade de infinito, pelo seu ruralismo mais próximo do coração da terra, mais afastado do mundo civilizacional.

6. A existência dum sentido unitivo, que temos observado, faz do espaço carnavalesco (eminentemente polifónico, múltimodo), uma vontade artística *d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement* (Bakhtine, 1970: 53). O corpo grotesco, carnavalesco, está preparado para contactar com o outro²¹ e prefigura uma manifestação colectiva. O carnaval fialhesco é, assim, um meio *de ostentar a alteridade, fazendo familiares as relações estranhas* (Jorge, 2010: 118), razão pela qual “hoteleiros, padres, médicos, políticos, beatas e criadas irmanam-se num universo dominado pela baixeza dos instintos.” (Costa, 2004: 321).

A abundância de espaços (taberna, bordel, prisão, hospital, cemitério, teatro, praça, rua, jardim) e temas (adultério, anticlericalismo, prostituição, miséria, alcoolismo, marialvismo) colectivos, acentua esse desejo unitivo que, segundo Bakhtine *rapproche et confond le berceau et la tombe* (1970: 369). O espaço público tem, como Habermas observaria, um aspecto múltimodo e dialogante, marcado pela linguagem dos bairros, dos clubes, dos cafés, dos periódicos, que a literatura se urgentiliza, sem pactos com nivelamentos de gosto institucional, preservando, no estilo fialhesco, a diversidade e a multiplicidade de pontos de vista e de registos (desde logo linguísticos), que não abandonam uma realidade uniformizante sem ponto de resistência.

Os espaços de eleição são aqueles que representam 1) a marginalidade proletária (a taberna, por exemplo); 2) a elementaridade rústica (a paisagem alentejana ou galega); e 3) os espaços públicos citadinos como lugares de reunião das diversas manifestações das gentes, em regime eufórico, por norma, de forma a diluir as diferenças de estratos (a praça, o teatro, a rua). A determinação do espaço público é tal que, no plano de Lisboa que Fialho arquitectou (*Barbear, Pentear*), a cidade deveria organizar-se em sentido radial, em torno de uma praça (o espaço carnavalesco por excelência, nas palavras de Bakhtine) como núcleo, nervo, coração da cidade.

Outro tema carnavalesco fundamental é o banquete, desde o dialogismo fundador da socrática dialéctica, que se traduz em Fialho no ambiente, que exerceu

²¹ Todos os seus *excroissances et orifices sont caractérisés par le fait qu'ils sont les lieux où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre les corps et le monde* (Bakhtine, 1970: 315).

sobre ele uma enorme atracção, da tertúlia em que praticava, em certo sentido, uma literatura oral de sensibilidade carnavalesca. Nele encontramos sempre um autor que privilegia os lugares de troca, de contacto entre gentes e registos díspares, de que o espaço teatral resulta ser outro exemplo²². Se o espaço público possibilita a revelação das mundanidades mais ou menos secretas, a sinceridade sexual, a ruptura com as normas sociais (como o matrimónio em “Os Cabelos de Alzira”), promovendo o adultério, a subversão e a perversão, se determina uma desconvenção do comportamento dos homens, o teatro de bairro, ou mesmo de praça, como aquele “teatrinho das Flores” no referido conto, é pois espaço carnavalesco, tanto mais quanto da massa dos habitantes se forjam, a partir de um ambiente de intrigas, invejas e cobiças que estendem o cenário da encenação ao espaço social do teatro como um todo, público e actores, espectáculo e espectadores, como é próprio do regime do *carnaval*, em que os papéis se confundem, em regime especular.

Esta forma de expiação colectiva que o teatro representa desenha-se, por norma, em ocasiões festivas, denotando, portanto, um carácter eufórico, de celebração muitas vezes epifânica, de apagamento das fronteiras sociais. O teatro é um espaço de lutas. Nele os filhos da plebe buscam algum reconhecimento social que, por outra via, lhes estaria vedado; as burguesas, por outro lado, procuram um espaço de livre manifestação da sua interioridade (como é o caso de Albertina de “Dois Primos”), de uma superação do provincianismo congénito que a atracção do palco promete, no limiar do prostíbulo, encontrando no fundo a possibilidade de uma emancipação e de uma centralidade espectacular que a rotineira vida de burguesa dominada não concedia. O teatro associa-se, assim, à manifestação do lado da sombra da existência social, por momentos interrompida para relevar a *comunidade* fundamental. Neste jogo de espectros produzidos pela libertação de todos os fantasmas pessoais, através da sua *manifestação*, a noite instala-se como o espaço-tempo (cronótopo) de todas as fantasmagorias. A noite dos teatros é, em Fialho de Almeida, palco de manifestação de sinceridades que noutras esferas não seriam aceites. Finda a mesma, retorna a ordem estática e rotineira, alheia a este incessante fluxo carnavalesco: “Onze horas, doze horas... finalmente os teatros acabam, os americanos atulham-se, circulam carruagens luxuosas outra vez.” (“De noite”)

²² Importa observar que o teatro português era alvo de muitas críticas da parte de Fialho, por anti-democrático e segregador, tão diverso deste espírito de comunhão e comunicação que para o mesmo professava: *Por desgraça, mercê da língua estranha e do preço exageradamente caro dos lugares só do grande público concorre ao teatro a gente rica e ociosa, que é quase sempre a menos progressiva e propensa à vibração. (Actores e Autores)* No seu intuito reformista, em que o teatro representava momento fundamental, Fialho deparava-se ainda com a impossibilidade de concretização deste espaço social libertador e igualitário, vítima da ocupação de uma elite ociosa e incapaz, em prejuízo de uma massa de gente pobre cuja maior sensibilidade para a arte não encontrava lugar ajustado, remetida para o galinheiro. Esse espaço animalizado, povoado pelos que são “a parte mais ilustrada e culta das escolas” (*Os Gatos*) merecia a Fialho uma nítida simpatia.

Reservado de preferência às classes pobres, tal como revela a apologia dos teatros populares, onde, tal como afirma Lucília Verdelho da Costa, *por uma noite o operário se sintia rei* (Costa, 2004: 165), como é próprio da *maskarada*, ou a defesa da prática de preços reduzidos para as classes mais desfavorecidas, o palco, como lugar de um *cenário*, de uma *ilusão*, é uma das formas concretizadoras do espírito de praça carnavalesca, associada à sombra, ao grotesco e ao fantástico: *no âmbito do palco, vasto como uma praça, meio às escuras, confusamente atulhado de bastidores, de mastros, escadinholas, cordas, gambiarras, coisas desconexas* descobria-se um mundo plástico que *era grotesco, era fantástico* (*Os Gatos*) Para esse mundo plástico unitivo muito contribui, em Fialho, o registo dos diversos níveis linguísticos que podia identificar na sua *flanagem*²³, donde o uso do estrangeirismo²⁴ (*coquettes, pierrots, silhouettes, vitrines*) que nele esconde um sarcasmo, a representação dos registos mais grosseiros, do puro calão ou plebeísmo (cheta, gajos, laré, rainha das iscas, romper a peida), ou da linguagem médica (aneurisma, aponeurótico, dispneia de tendências asfíxicas, doenças consumptivas deformantes, histeropata, mãos cianosadas, oftalmias, prognatismos da queixada, úlcera cancerosa) que relata uma experiência da bizarria e do grotesco.

7. A união para que Fialho aponta não é tanto exterior como interior. Ela diz respeito à vontade de intensidade e plenitude do eu que configura uma experiência da tragicidade fundamental do existir humano, sem concretização, que o aliena, com contornos de loucura, como veremos. O desejo de reunião da duração real do homem a uma duração ideal, subjectiva a experiência do unamuniano *sentimento trágico da vida*, que procura suplantar através da transcendência estética, que prefigura uma «régénération et renouvellement de l’homme par le rêve, qui lui permet de voir de “ses yeux” la possibilité d’une vie toute différente sur cette terre» (Bakhtine, 1970: 2059).

O sentimento trágico diz respeito a uma duplicidade do eu que respeita à ironia romântica (tal como teorizada por Solder) e sustenta a tragicidade da obra fialhesca, segundo a qual o eu aspira à vivência dos limites e se esgota no quotidiano limitante. Essa ironia trágica é a *ironia do destino*, “the contrast between man with his hopes, fears, wishes, and understandings, and a dark, inflexible fate” (Muecke, 1970: 21).

²³ Preferindo a linguagem oral, *parfaitement frais, non encore polis par le contexte écrit*. (Bakhtine, 1970b: 433), em Fialho, *des sphères verbales proposent un ensemble d’expressions qui semblent violer toutes les distances habituelles entre les choses* (Bakhtine, 1970b: 418)

²⁴ “Que feira da ladra de bugigangas supérfluas, que antagonismo de farraparias abstrusas sai do mistifório português-francês com que elas falam de trapos cosidos e penduricalhos de estofa a fazer rir qualquer negralhaz meio nu da África ou da América.” (*Barbear, Pentear*)

Revelando o mundo na sua dimensão paradoxal (Schlegel) essa *ironia do mundo*, *ironia cósmica* ou *ironia filosófica* consiste na apreensão angustiada duma alienação pessoal: *Pesa-nos sobretudo a consciência de que o nosso reino já não seja deste mundo (Os Gatos)*. Por isso mesmo, a tragicidade fundamental do Homem revela-se-lhe como absurdo, contra o que a literatura carnavalizada, através do grotesco despolarizante do real, se funda como celebração ambígua da ruína, por uma alucinação da dor (náusea) e do prazer (hipertrofia), disfórica e eufórica a um tempo. A literatura assim carnavalizada assume a possibilidade de uma transmutação da morte (Blanchot) que consubstancia a experiência trágico-irónica e pré-existencial da prosa fialhesca, como sentimento de um hiato entre realidade e idealidade, como sentimento de incompletude ou inconcretização do eu.

O escritor em *flanagem* acompanha, portanto, à distância, uma realidade indecisa em fulgurações de vidências, como um «sonâmbulo». Porque, como observa Lucília Verdelho da Costa, *Fialho persegue o modelo interior, que é produto dos seus fantasmas ou da idealização das relações humanas, uma sociedade pura, não contaminada, como o amor, quase que divinizado, ou transfigurado, em “alma-mater”* (2004: 49). Contra a ordem dominante (industrial, economicista), presente respirar ainda uma dimensão purificada, associada a uma certa rusticidade elementar, a uma aproximação ao signo da terra, como ninho do cosmos.

O escritor marginaliza-se até um estado alucinatório, em que um universo labiríntico e fantasmático pode aparecer. O apelo da noite, que existe em Fialho como num romântico, inaugura um espaço para a angústia, para a deformidade, para a despolarização do real, que faça emergir o universo espectral das sombras que afectam o eu. Porque a noite *é a grande caverna de alquimia poética (Figuras de Destaque)*, configurando uma transrealidade, ou uma realidade à transparência, é ela que fecunda *as visões de monomaniaco* e por todos os lados *espectros precipitam-se, acorda a gritar que o assassinam, entraram homens armados no jardim, bandos de ratos correm-lhes por cima, está roubado, o mar invade a casa – e é necessário encher a câmara de luzes, sacudir-lhe o pandemónio lúgubre da vista, pôr-lhe gelo na nuca, bater-lhe e enfim lá torna à realidade o desvairado...* (*Os Gatos*) A noite constitui-se, portanto, como o território de visões de distopias ou atopias, da despolarização expressionista da realidade, desenhando-se não propriamente como um tempo mas como um avesso do dia.

O mundo inferior, infernal, emerge à superfície. Abundam os “túmulos”, os “países submarinos”, os “reinos de coral” ou os “galeões submersos”, na desolação de uma paisagem de velas que são *asas mortas de albatrozes*, de navios como *cetáceos imóveis, espectros nocturnos, monstros esponjosos (Os Gatos)*. Esse cenário negro, espesso, rodeado de neblinas, associa-se à água elementar, donde emergem os monstros

inconscientes do ser. Ela liga-se ao signo da terra inexplorada, da paisagem desolada ou dos recantos nocturnos duma cidade de vultos. Esta fantasmagoria conjunta uma cosmovisão do terror aparicional. A descida ao inferno interior, à inconsciência consciencializada, ao mundo do sonho trazido à superfície pela terapêutica da literatura, de tal forma que o real desperte cercado de formas *rembrandtescas* ou *goyescas*, por alucinações de si mesmo que neutralizem o mundo, funda uma surrealidade que é, em certa medida, uma super-realidade.

A figuração patética de uma série de *almas penadas* transforma a existência, à maneira de Miguel de Unamuno, numa “névoa, onde se movem sombras indistintas...” (*À Esquina*). A inquietação, articulada ao *unheimlich* freudiano, transforma-se em *calafrio*, através de uma fantasmagoria (que Fialho terá bebido em Poe e Hoffmann) que se associa ao expressionismo²⁵, pois resulta de uma manifestação do excesso, do esgar caricatural.

A escrita associa-se assim à morte e é mesmo, num certo sentido, a sua antecipação, por desvendar a existência de uma hipótese fantasmática, de um outro nível da realidade que perde a actual e que a desfigura ou a despolariza conferindo-lhe um sentido exterior ou alternativo, promovido por assombrações, visões ou pressentimentos despertados pela estesia como forma de abalo dos zombies da nossa idealidade.

Porque a literatura, segundo Fialho, deve *criar formas, fantasmagorias, sonhos que agitem mundos* (*À Esquina*), uma ambiência gótica apodera-se destas páginas mergulhadas na névoa, na persistência do negro ou do vermelho, onde a vida se antecipa à morte como o seu excesso, como o que lhe resiste, através de uma noite que vai engolindo todas as formas, até deixar a cidade despida, cheia de vultos – “silhouettes tenebrosas” (*Os Gatos*) – e silêncios. Nesta dimensão gótica, a visão é acentuadamente expressionista e coliga o indivíduo e a terra, porta cósmica para a sua inteligência sofredora e redentora: *quando se põe o ouvido à escuta, ouvem-se frases inteiras, da terra que tem fome, do ar que tem miasmas, das árvores que não querem mais estar cativas, do mar que pede que o larguem, para tragar dum gole o mundo inteiro!*

A obsessão com o cemitério, mundo dos mortos que tem paralelo com o mundo dos vivos²⁶, traduz-se na vivificação do mundo subterrâneo, do baixo actuando como o alto, por um processo de analogias. O espaço carnavalesco, associado neste

²⁵ Como observa Lucília Verdelho da Costa “Fialho é um expressionista, as suas imagens da noite parecem surgidas de um 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” (2004: 85).

²⁶ “Insisto na analogia que arquitectonicamente o Campo Santo tem com a cidade. Quem uma vez divaga nos Prazeres, jamais se furta à imperiosa obsessão deste detalhe. Os bairros correspondem aos bairros, justapõem-se – o cemitério possui a sua Baixa, o seu Buenos Aires, o seu Campo d’Ourique, o seu Bairro Alto, e a sua Alfama. Há casebres com lucarna e fuligem nos muros, a placa do seguro entre as janelas; há o palácio-mansarda, vindo a baixo,

caso ao gótico, é alvo de uma movimentação dos lugares, sob o signo do lume, da faísca ou do fogo – *uma lenta cobra engolfa... , coleando, na escuridão fantástica da estrada, onde o clarão dos fachos deita instantâneos golpes de vermelho (...), linhas d'espuma e fósforo nas ondas, fervores e fugas, galgões, açoites...* – que agiliza a violência e a irrupção fantástica de um outro espaço-tempo que o *carnaval* permite auscultar, percorrido por espectros, horrorista, despertando uma *sensação de pesadelo subterrâneo* que alimenta um “belo horrível” (*Os Gatos*) que fecunda o instantâneo contraditório da força transfiguradora do sentimento eufórico.

Os seres fantásticos convocados por Fialho não são, regra geral, míticos fabulosos sem ligação à fisionomia humana. Deformações e informações do tipo fisionómico do humano povoam o seu imaginário fantástico, assim mudado em fantasmático, transformando o mundo, como observa Isabel Cristina Pinto Mateus «from what we “know” it to be to what we fear it might be» (Mc Elroy apud Mateus, 2008: 307). Gerando desta forma um *monstruoso verosímil*, tal como Baudelaire identificava nas pinturas de um Goya que Fialhou admirou²⁷, a humanização da experiência grotesca reduz de novo a vivência epifânica do carnaval fialhesco ao lugar instrospectivo.

Considerando que *l'homme ne coïncide jamais avec lui-même* (Bakhtine, 1970: 14), ele procura a revelação da individualidade vivida em plenitude, segundo uma experiência não do *coming* mas do *becoming*, tal como descrita por Dentith (cf. Allen, 2000: 58), o correspondente fialhesco da sartriana (impossível) coincidência do *en soi* com o *pour soi*. Como fórmula de uma vivência da *tensão* (que reportámos à experiência duma ironia romântica), o *carnaval* apodera-se, pois, das formas que a realidade lhe fornece para filtrá-las “através de um sofrimento ou de um êxtase” (*Vida Irónica*).

Interessando-lhe, *não a paisagem, mas o sonho dela*, através duma intuição das profundezas, a transrealidade visada traduz-se “no maravilhoso poder de evocar por trás das formas físicas das coisas, espécies de subentendidos telepáticos, mundos de sombra hamlética” (*Saibam Quantos*). O delírio, a alucinação, que admira em Shakespeare, Poe ou Goya, fundam essas *visões hamlélicas* que afirmam uma *crise de irreal*. Nesse horizonte das formas alucinadas é possível “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...” (*Os*

com o seu brasão musgoso sobre a porta; há os chalets catitas, com dois cães de faiança no vestíbulo; os palacetes burgueses, jardins, vidros de cores, uma placa na ombreira que diz “cartas” – e nos jazigos municipais, em cómoda, encostados ao muro, os grandes prédios de seis andares pr'a poucos teres (...) É a cidade obscura dos de caixão à terra, dos prometidos das larvas, tragados por não poderem pagaram-se uma salgadeira de pedra com perpetuidade, longe dos roedores subterrâneos” (*Os Gatos*).

²⁷ “ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité, (...) le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir.” (apud Mateus, 2008: 308)

Gatos) Através dum desejo de mergulhar nas coisas, associado à despersonalização que faz do *carnaval* uma força fusional ao encontro de uma aspiração à plenitude, que ilimita o ser, Fialho pode afirmar que “estamos numa época de máscaras” (*Vida Errante*), que consubstancia uma vivificação do *oculto* ou *lunar* da alma humana, que constitui a sua fundamentação ontológica.

8. A inclinação para uma temática bizarra, para o apelo do disforme e do vício que temos acompanhado, marginaliza o escritor, facto que revela nele uma sensibilidade específica que o excepcionaliza e que o aliena, até separar-se de si próprio. O seu desejo de chegar à verdade (obsessão fundamental do século de Fialho), levava-o a saber-se encerrado nos seus mistérios interiores, incapaz de alcançar os outros ou de por eles ser entendido, agonia da incomunicabilidade associada decerto ao perspectivismo nietzschiano e à hipótese do *mundo como representação*, segundo Schopenhauer. O escritor transforma-se na imagem de uma ausência, ou de uma alienação, que o espectraliza até à fantasmagoria, à degenerescência, de gosto eminentemente decadentista ou abjeccionista, através de comportamentos extremados que o apartam, pouco a pouco, de um mundo que o perde.

Incapaz de enfrentar a realidade, mergulhado na transrealidade, o artista é do reino do sonho, para o que abdica, desde logo, da própria vida, das ligações que o sujeitariam à realidade. A loucura, como limite último dessa separação do eu em relação a si, surge-lhe como destino, pela procura dum sentido fora da realidade que o não tem, produzindo o fenómeno da alienação. Este fascínio pelos estados de separação mental, de alienação nevrótica, aproxima Fialho da possibilidade dos desdobramentos de personalidade, que justifica em grande medida o apelo do sonho, da noite, do grotesco, do disforme ou ultraforme expressionista.

Cingido em dois, o sujeito é constituído pelo seu próprio outro, pela multiplicação de *eus* que o habitam e pulverizam. A admiração que Fialho sentiu pela figura do actor prende-se a essa capacidade de despersonalização, de caracterização, de *outrar-se* numa *persona*, de desdobrar-se num outro. O actor, “escultor de si próprio” (*Os Gatos*), representa em Fialho a performance de uma determinada abstracção poética que passa pela necessidade desse desdobramento, da plasticização de uma existência estetizada de forma a conferir à realidade um sentido transcendente, associada, como constatamos, ao *carnaval* como essa dobragem de si próprio por um duplo, por uma máscara, por um excesso. Esse “ser duplo, (...) um ser feito de dois” configura-se como um parceiro do escritor na forma carnalizante, despolarizante, da sua arte.

A despersonalização, o *outrar-se*, gera uma ruptura do eu a si que o configura como espaço para a loucura, dado que promove uma “coexistência de duas pessoas

dentro da mesma” e porque esse outro interior é “alguém que me faz guerra, uma guerra horrorosa que me obriga a fugir-me, a desertar de mim mesmo.” Porque “eu é que sou talvez duplo” (*Os Gatos*), dá-se, no escritor, um processo de auto-objectivação, tal como interpretado por Bakhtine, entrevisto como “alheamento de si mesmo e, até certo ponto, como superação. Ao objectivar-me a mim mesmo (ou seja, ao fazer sair o meu eu para o exterior), (...) adquire a possibilidade de uma atitude dialógica em relação à minha própria pessoa” (Jorge, 2010: 114). Essa despersonalização, que precede Pessoa, associa-se em Fialho a uma experiência da loucura como experiência de alienação, de *alargamento* do eu: *Fujo de casa (...) e correndo pelas ruas, a minha cabeça tresvaíra, e parece-me que não sou eu que vou, mas a cidade que se desvia de mim como dum doido.* (*Os Gatos*).

O louco, que se liga à noção romântica de génio (Lombroso, Max Nordeau), associa-se ao escritor. Configurando uma experiência da esquizofrenia, «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.» (Mateus, 2008: 59). Através do expressionismo, que é uma forma de introspecção, de subjectivação da realidade para o nível da interioridade, funda-se a disrupção patética/batética que febriliza o mundo e o vira ao contrário, gerando o seu avesso, por aquilo a que Fialho chamava a *hipertrofia* do eu desrealizante. Esta, que é uma experiência egográfica, e que faz lembrar Shakespeare, Cervantes ou Dostoievski, configura, dentro do sujeito mascaral alienado (pela nevrose), uma cisão do eu racional/real ao seu ideal/artístico. Se o primeiro procura amarrar o eu à realidade, ao estabelecido, fixo, triunfal, o segundo procura libertar o seu outro, aquilo que desfigura o real e que dá forma aos espectros da sua interioridade que emerge, pela literatura, à superfície. O artista é um *visionista de mundo* (*Vida Irónica*) que perfilha o acesso à transcendência, a um grau de superhumanidade que o diviniza. A escrita, motor de um estetismo que é uma ética, é uma prática visionária, profundamente criadora, como “a loucura voltando entre as mãos um crânio, por cujos buracos se evola um enxame de borboletas” (*Os Gatos*).

BIBLIOGRAFIA

Passiva

Almeida, Maria Manuela Carvalho de, 1996, *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado—Balzac e Fialho de Almeida*, Angelus Novus, Coimbra.

Bakhtine, Mikhaïl, 1970, *La Poétique de Dostoievski*, Éditions du Seuil, Paris.

– 1970 b, *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Éditions Gallimard.

- Bergson, Henri, 1991, *O Riso*, Relógio D'Água, Lisboa.
- Booth, Wayne C., s/d, *Retórica de la Ironía*, Taurus Humanidades.
- Coelho, Jacinto do Prado, 1977, «Situação de Fialho na Literatura Portuguesa», in *A Letra e o Leitor*, Moraes, Lisboa.
- Costa, Lucília Verdelho da, 2004, *Fialho de Almeida. Um Decadente em Revolta*, Frenesi, Lisboa.
- Franco, António Cândido, 2002, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Jorge, Carlos Jorge Figueiredo, 2010, *A Importância da Teoria no Estudo da Literatura e na Compreensão do Texto Artístico*, Apenas Livros.
- Mateus, Isabel Cristina Pinto, 2008, «Kodakização» e *Despolarização do Real— Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Caminho, Lisboa.
- Muecke, D. C., 1970, *Irony*, Methuen & Co Ltd, Bristol.
- Hutcheon, Linda, 1994, *Irony's Edge*, Routledge, London.
- Pereira, José Carlos Seabra, 1975, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, CER, Coimbra.
- Peytard, Jean, 1995, *Mikhail Bakhtine—Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, Paris.
- Reyes, Graciela, 1984, *Polifonía Textual—La citación en el relato literario*, Editorial Gredos, Madrid.



FIALHO DE ALMEIDA: O ESCRITOR E O CRÍTICO NA SOCIEDADE PORTUGUESA DO FINAL DO SÉCULO XIX¹

Paulo Guimarães
(NICPRI · Universidade de Évora)

Fialho vive numa época em que o escritor-intelectual granjeia uma posição social cimeira, como figura pública de referência ética, estética e ideológica. Tal como sucedia um pouco por toda a Europa, no centro do culto patriótico encontravam-se também os “grandes escritores” que enfileiravam na galeria dos cientistas, descobridores e chefes militares que, através das suas obras, davam o seu contributo para a “Civilização”². O caso Dreyfus, que deu protagonismo político a Émile Zola, Octave Mirbeau e Anatole France e dividiu a França em dois campos distintos nos finais do século XIX, é frequentemente identificado como um marco quando se pensa na emergência do *intelectual* na vida pública das sociedades europeias.

Em Portugal, acompanhou esta projecção pública da figura do escritor, a multiplicação de jornais por todo o país, uns de carácter político e com uma vida frequentemente conjuntural, outros que proclamavam a sua “independência” face aos partidos e correntes políticas, mas todos destinados a um público burguês e fazedores duma “opinião pública”. Como é sabido, a imprensa teve então um papel fundamental na estruturação e na extensão da influência dos partidos políticos, um caminho em breve imitado pelo próprio movimento social de cariz obreiro.

O último quartel de Oitocentos assistiu ao nascimento da grande imprensa diária nas duas maiores urbes do país, havendo títulos com tiragens superiores aos 50 mil exemplares. Começou também um ciclo de expansão da imprensa escrita pela província, sendo frequentes os títulos com uma base distrital e até concelhia. Se atendermos ao seu número e à sua dispersão pelo território, o *fin-de-siècle* português dá-nos um índice de títulos por habitante superior ao da França e ao da Inglaterra, facto que contrasta com as elevadíssimas taxas de analfabetismo.

A emergência do “escritor” como figura pública confundia-se frequentemente com a do crítico *intelectual*, com a do fazedor de opinião pública e com a do candidato

¹ A primeira versão deste texto resultou duma comunicação apresentada no dia 4 de Maio de 2007 durante as Comemorações dos 150 anos do Nascimento de Fialho de Almeida, em Vila de Frades, e foi publicado n’ *A Ideia*, II série, vol. 9, n.º 64, pp. 58-69.

² Cf. Rui Ramos em “A Nação Intelectual”, *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 6.º, p. 43, quando afirma, *Ao contrário do que se passava em muitos países, onde o herói nacional era geralmente um chefe militar, em Portugal, no centro do culto patriótico estava também um escritor.*

a político. Haveria então quem considerasse que as letras eram uma boa porta de entrada para a política e daqui para obter protecções e cargos. De facto, muitos dos homens que fizeram a vida política do país até aos finais da I República começaram as suas carreiras pelo campo das letras, pelo jornalismo de combate, pelo ensaio, pela literatura, pela poesia e pela estética. E tudo isto ao mesmo tempo! Literalmente. A este respeito, Eça de Queirós na *Ilustre Casa de Ramires* escreveria, no início do século, com mordacidade: “De folhetim em folhetim se chega a São Bento! A pena, agora, como a espada outrora, edifica reinos!”

Recordemos, a título de exemplo, alguns destes percursos de contemporâneos de Fialho de Almeida.

No Alentejo, Manuel de Brito Camacho (12 de Fevereiro de 1862–19 de Setembro de 1934), mais novo do que ele 8 anos, foi também médico que pouca (quase nenhuma) medicina exerceu. Desde jovem foi militante republicano e ateu, embora de cariz conservador. Fundou e foi director do jornal *A Lucta*, começou por escrever pequenos ensaios sobre problemas sociais (vistos na óptica do higienismo social), textos anti-religiosos e políticos acabando por fundar o partido unionista, na sequência da cisão republicana de 1911. No final da sua carreira, já depois da sua reforma política como Alto Comissário em Moçambique, dedicar-se-ia a escrever e a publicar intensamente. São desta fase os seus melhores contos sobre o Alentejo, narrativas de memória da sua juventude. Contudo, mais do que da escrita, Brito Camacho viveu da política, mas também (e talvez sobretudo) dos rendimentos que lhe dava a sua casa agrícola, o Monte das Mesas, gerido pelo seu irmão mais velho, o qual, aliás, foi presidente da Câmara de Aljustrel.

Recorde-se também, nesta época, os tradicionalistas monárquicos alentejanos. António de Macedo Papança (1852–1913), que recebeu o título de Conde de Monsaraz em 1890, hoje conhecido sobretudo como o autor da *Musa Alentejana*, participou activamente no movimento nacionalista que formou a geração de 1890. Desta geração foi o seu filho Alberto de Monsaraz (1889–1959), que dirigiu a revista *Nação Portuguesa*, e também o escritor, poeta e ideólogo António Sardinha (1887–1925). Como se sabe, estes dois, juntamente com Pequito Rebelo, Rolão Preto entre outros acabariam por fundar, em 1916, o *Integralismo Lusitano*, movimento reaccionário e anti-moderno.

A galeria dos intelectuais seus contemporâneos que fizeram carreira política é vasta. Recordemos, a título de exemplo, as figuras de Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845–1894), Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842–1895), Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843–1924) ou Abílio Guerra Junqueiro (1850–1923).

Fialho partilha alguns traços comuns com a trajectória de vida de Oliveira Martins, hoje qualificado como “historiador, economista, antropólogo, crítico social

e político” (Sérgio de Matos). Efectivamente, o publicista descendia de uma família pequeno-burguesa (mais precisamente do funcionalismo, pois o seu pai era oficial da Junta do Crédito Público) e ficou órfão aos 12 anos de idade. Por causa disso, teve de abandonar o liceu por motivos económicos e correu diversos empregos no comércio e na indústria, passando pela administração das minas de Santa Eufémia (na região de Córdova, em Espanha) entre 1870 e 1874. No entanto, o seu ensaio intitulado *Circulação Fiduciária* (1878), galardoada pela Academia, faria toda a diferença nas oportunidades sociais, permitindo-lhe um percurso socialmente ascendente que Fialho não conheceria, senão tardiamente através do casamento. Também Oliveira Martins foi um auto-didacta e activo colaborador na imprensa, antes de mesmo de mergulhar na esfera política. Publicista e ensaísta, escreveu uma demolidora *História de Portugal* e o *Portugal Contemporâneo*, com uma veemência crítica sustentada na sua leitura interpretativa de textos de outros autores, mais do que em investigação própria.

Também Pinheiro Chagas, um dos fundadores da Sociedade de Geografia de Lisboa, foi um prolífico escritor, jornalista cuja carreira se mesclou com o seu percurso como político e colonialista. Destacou-se na esfera pública como romancista, historiador e dramaturgo, tendo escrito inúmeros romances históricos e diversas peças de teatro. Foi director de vários periódicos de Lisboa e exerceu as funções de deputado e de Par do Reino, chegando a Ministro da Marinha e Ultramar na fase decisiva das movimentações das potências europeias em torno da partilha de África.

Outro intelectual de referência deste período, cuja actividade como intelectual se combinou com a actividade política, foi, sem dúvida, Teófilo Braga. Conhecido hoje pela sua carreira como político republicano e ensaísta, Teófilo estreou-se na literatura aos 17 anos com *Folhas Verdes* (em 1859) e, ao longo da sua vida, publicou obras de história literária, etnografia, poesia, ficção e filosofia. Apesar de descender de uma família aristocrática, o positivista escrevia artigos e poemas nos seus tempos de estudante em Coimbra para ajudar a pagar os seus estudos. Licenciado em Direito, fixou-se em Lisboa em 1872, onde leccionou literatura no Curso Superior de Letras.

Não podemos deixar também de referir Guerra Junqueiro. Bacharel em Direito, foi o poeta mais popular e o mais panfletário desta época. Dizia-se que “arrastava atrás de si um voraz cardume de jovens aspirantes à glória literária”. A sua poesia ajudou, sem dúvida, para alimentar o clima revolucionário que conduziu à Revolução de Outubro de 1910. Em 1890, quando escreve *Finis Patriae*, ele era já deputado. Com a implantação da República, foi convenientemente nomeado Ministro Plenipotenciário junto da Confederação Suíça, em Berna.

Nem todos estes intelectuais enveredaram pela carreira política, evidentemente. Ramalho Ortigão (1835–1915), parceiro de Eça e *crítico*, tal como Fialho, cursou Direito, que não terminou, e viveu apenas parcialmente da literatura e do jornalismo. Em 1870 era funcionário da Academia das Ciências e, em 1895, viria a ser nomeado bibliotecário do Palácio da Ajuda. De crítico e parceiro de Eça, no final da vida torna-se um nacionalista, alinhando pelos conservadores.

José Maria Eça de Queiroz (1845–1900), como é sabido, envereda muito cedo pela carreira diplomática, o que lhe daria tempo e distância para escrever criticamente sobre a vida social da burguesia portuguesa.

Da geração seguinte à de Fialho foi João Grave (11 de Julho de 1872, Vagos, Aveiro–Porto, 1934). Escritor de ficção, crónica, ensaio e poesia, foi muito lido nos meios operários. Nota-se nas suas primeiras obras influências de Emílio Zola, depois enveredando pelos romances de costumes. Como jornalista, chefiou a redacção do *Diário da Tarde* e colaborou nos jornais *Província*, *n'O Século* e no *Diário de Notícias*, para além de outras colaborações na imprensa brasileira. Apesar de se ter formado em Farmácia no Porto, exerceu o cargo de director da Biblioteca Pública nessa cidade e dirigiu o *Dicionário Enciclopédico Lello Universal*.

Contudo, o grande escritor da sua época foi Camilo Castelo Branco (1825–1890). Mais velho do que ele, Fialho tinha por Camilo uma enorme admiração. Quase diríamos que foi o seu Alter Ego. Camilo conheceu uma vida atribulada, irregular, passional e impulsiva. Por outro lado, perdera a mãe quando tinha apenas um ano de idade e ficou órfão de pai quando tinha dez anos. Foi recebido por uma tia de Vila Real e depois por uma irmã mais velha em Vilarinho de Samardá, em 1839, recebendo uma educação irregular através de dois padres de província. Camilo tentou ainda cursar Medicina, no Porto. A partir de 1848 fez uma vida de boémia, repartindo o seu tempo entre os cafés e os salões burgueses, dedicando-se, entretanto, ao jornalismo. Com uma família para sustentar, depois de se ter envolvido com Ana Plácido, Camilo passou a escrever a um ritmo alucinante, publicando, em média, três livros por ano, entre 1860 e 1890.

Salvo raras excepções, como a de Camilo, no final do século XIX estamos longe ainda do escritor profissional, ou seja, daquele que vive das suas publicações ou da sua escrita encomendada pelo editor de livros ou de jornais. Com razão, “o popular folhetinista Júlio César Machado queixava-se de que, em Portugal, escrever só podia ser modo de vida de quem tivesse outro”³. Por outro lado, “quem escrevia não se podia dispensar de o fazer nos jornais”⁴.

³ Segundo Rui Ramos, *art. cit.*, p. 43.

⁴ Idem, *idem*, p. 47. *O Século* e o *Diário de Notícias* teriam então tiragens na ordem dos 70-80 mil exemplares, o *Primeiro de Janeiro*, no Porto, 18 mil exemplares.

Efectivamente, é nesta época que nasce um jornalismo popular, com os custos a diminuir graças aos avanços na tecnologia da imprensa (chegara-se ao jornal de 10 reis). Embora limitado com a escala do público leitor, este jornalismo partilhou muitas características das suas congéneres europeias e até americanas: o enfoque no escândalo público nacional, na informação internacional, nas notícias da “sociedade”, no acontecimento mundano, na efeméride, e na leitura de entretenimento onde pontua o *folhetim literário*. É, enfim, um jornalismo no qual a publicidade é cada vez mais importante na cobertura dos custos. Por outro lado, esta é também a época do *pasquim*, onde se aplica a linguagem desbragada, o ataque pessoal, a crítica demolidora e escandalosa, boas fórmulas para vender. Enfim, como mostrou Rui Ramos, a imprensa constituiu, cada vez mais, um quinto poder, capaz de influenciar decisivamente o poder político e de, ela própria, criar factos políticos.

A Vida Literária e os Grupos Apodados (mais tarde) intelectuais de café

O que se sabe da vida de Fialho de Almeida (1857–1911) foi dito por ele próprio acerca de si mesmo e, postumamente, pelos seus amigos e conhecidos mais próximos⁵. Filho de um mestre-de-escola de Vila de Frades, foi preparado pelo seu pai para ser alguém (como então se dizia) através dos estudos. Com apenas 10 anos foi separado da família, indo frequentar um dos melhores colégios da capital (o Colégio Europeu). Aqui ficou até aos 15 anos (1872), sendo raras as vezes que recebeu visitas do seu pai (“Autobiografia”, *À Esquina*). Deste período se queixou dos maus-tratos que recebeu, descrevendo o regime de disciplina a que esteve sujeito. Por razões económicas teve de abandonar o colégio, empregando-se como ajudante numa farmácia, onde “apodreceu” durante 7 anos entre emplastos e pílulas. Tinha 3 horas de descanso por semana, comia restos da comida do patrão, *dormia num cacifo com 6 palmos de largo por 20 de comprimento e dez de altura, numa enxerga metida numa espécie de gaveta que pela manhã reentrava na parede, e da qual tanta vez pedi a Deus me talhasse caixão onde acabar meus grotescos males por uma vez*. Ficou-lhe gravado na memória este inferno de ratos, pias rotas, miséria alimentícia e maus cheiros de drogas onde viveu, “capaz de arrasar a saúde de qualquer homem”. Consegue, apesar de tudo, terminar os preparatórios do Liceu, quando lhe morre o pai. Vê-se, então, obrigado a largar os estudos para acudir à família. Ele, que fora um aluno medíocre ainda no Colégio Europeu, mesmo em línguas, também na faculdade se revelou pouco assíduo. Deixava o estudo de um ano inteiro para as últimas semanas,

⁵ A bibliografia de e sobre Fialho de Almeida é extensa. Remetemos o leitor para o texto e a bibliografia coligida por António Cândido Franco, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 95 p.

acabando por ser devorado por crises de pânico e de ansiedade⁶. Tal como outros, terminou o curso de medicina com o que conseguia ganhar dando explicações, colaborando em folhas literárias e recebendo ajudas da mãe.

Foi nesta época que decidiu enveredar por uma *vida literária*. Aos 24 anos publicou os seus *Contos*, dedicados a Camilo e, no ano seguinte, a *Cidade do Vício*. Foi, em 1889, na sequência do êxito obtido pelas *Farpas*, que o editor convidou Fialho a escrever “uma crónica mensal da vida portuguesa”. *Os Gatos* seriam tão bem recebidos que a sua publicação passou a semanal e estendeu-se até 1894. Durante a sua vida publicou regularmente, até 1903, mais seis livros. A sua vida de boémia em Lisboa ficou tão famosa como a turba que o acompanhava. Raul Brandão, nas suas *Memórias*, é o mais cáustico para com a fauna que escolhia os cafés como *habitat*. *É na Brasileira e no café Chiado que os pobres-diabos, como rãs num charco de café, se exaltam ou combinam as revoluções do dia seguinte. A um canto, o Gualdino de gabinardo e barba branca, prepara a última piada...*⁷

O nome de Fialho de Almeida, a par do de Gualdino Gomes, ficará ligado à memória das tertúlias nos cafés da Baixa lisboeta⁸. Numa evocação organizada pelos Amigos de Lisboa em 26 de Dezembro de 1936, Sequeira Bramão, que fora secretário particular de Hintze Ribeiro, recordou assim os nomes ligados à tertúlia do Martinho:

O que caracterizou esta casa era o grupo literário que todas as noites realizava as suas sessões de cavaqueira irreverente, em torno das chavenas de café e do pontífice que era o incomparável Fialho de Almeida. Desse grupo faziam parte Marcelino Mesquita, Manuel Silva Gaio, D. João da Câmara, Gualdino Gomes, Heliodoro Salgado, João e Levy Marques da Costa, João Chagas, o espirituoso Figueiredo (Pinturas), Eugénio de Castro, Abel Botelho [...] Guerra Junqueiro e Rafael Bordalo Pinheiro também apareciam de longe a longe.

Fialho e Gualdino Gomes eram assíduos frequentadores dos chamados *galinheiros* dos teatros de Lisboa (a *geral*)⁹. Dali passavam à “acção directa” da crítica

⁶ Veja-se Cecília Teixeira de Oliveira Zokner, *A influência da França na obra de Fialho de Almeida*, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1974, p.25, citando António Barradas e Alberto Saavedra (org.), *Fialho de Almeida: In Memoriam*, Porto, Tip. da Renascença Portuguesa, 1917.

⁷ Raul Brandão refere-se a Gualdino Gomes (1857–1948) nas suas *Memórias*, Vol. III, Lisboa, 1991. Sobre as suas relações com Fialho, veja-se a compilação de testemunhos por Carlos Loures, *Gualdino Gomes: Intelectual português: 1857–1948* – documento electrónico disponível em <http://www.vidaslusofonas.pt/gualdino.htm> (último acesso 14-04-2011), dos quais estas páginas são tributárias.

⁸ Marina Tavares Dias, *Os Cafés de Lisboa*, Lisboa, 1999.

⁹ “Os *galinheiros* eram então os lugares mais baratos, com assentos menos cómodos, situados no topo das salas, atrás do segundo balcão, e, portanto, mais distantes do palco, com pior visibilidade e uma mais deficiente acústica. Na sua rubrica jornalística *Canteiro de Artistas*, o autor e empresário teatral António de Sousa Bastos, marido da grande actriz Palmira Bastos, escreve: *Apesar de ter aparecido apenas uma única vez no teatro, como colaborador de Marcelino Mesquita na revista A Tourada, que se representou no Teatro Avenida, [Gualdino Gomes] é bastante conhecido no*

teatral, através do aplauso vibrante e ruidoso, da pateada e, sobretudo, do hilariante chiste gritado em coro por espectadores da *geral*. Também Raul Brandão, nas suas *Memórias*, confirma-o:

Pertenceu à malta que ia com Fialho para o galinheiro dos teatros deitar as peças abaixo – pertenceu à malta esplêndida que se levantou como um só homem e gritou – Às armas! – quando, no palco, um actor vestido de porteiro anunciou aos outros a entrada do senhor general – metendo para sempre no fundo a peça, o autor e os comediantes.

As relações pessoais entre esta *malta* estavam longe da verdadeira amizade e até solidariedade. Logo num dos seus primeiros livros, *A Cidade do Vício*, Fialho escreveria:

Tenho amigos, mas são os piores inimigos de que dou sinal – e por esses cafés, tabacarias e alamedas, dando-nos o tu da leal camaradagem, trocando charutos, rindo e enlaçando os braços, é de ver com que risonha perfídia nos sabemos detestar reciprocamente. Esta hostilidade sagaz, enluvada e fina, que se chama aí confraternização literária, e sob cuja égide se dão jantares no Gibraltar, elogios nas gazetas, e impagáveis desandas em conclaves recônditos, não passa de um voltarete elegante ganho pelos que sabem rir, e sempre pago pelos que esverdeiam cóleras refreadas. (p.8)

E noutro lugar descreveria nestes termos a evolução desta *boémia lisboeta*, a propósito de um que tinha regressado ao meio ao fim de alguns anos de ausência:

Manuel apareceu em Lisboa quando a bem dizer já ninguém esperava por ele. Passara aquela esbandalhada fase da vida literária, posta em voga por Murger, Gustavo Planche e Gerardo de Nerval, com dormidas no vão de escadas, e utopias no fundo dos meio grogs: vida reles de casacos voltados, colchões no prego e iscas de fígado. Já por aquele tempo decrescia no Martinho a terrível falange dos revoltados à Byron, e entrava a achar-se um tique pulha nas atitudes procuradas, nas vozes de chibato, nos olhares revoltos, e mais artificios de que até ali os homens de letras se revestiam em público, por fugir ao molde burguês da outra gente. (Gatos II)

Gualdino Gomes queixava-se amargamente das críticas jocosas de Fialho à sua produção poética e não perdia qualquer oportunidade de o achincalhar. Sobre as leituras de Fialho, por exemplo, Gualdino terá dito injusta e maldosamente:

Eu chamo a estes livros as onze mil virgens. São apenas quatro mil volumes, ou pouco mais, mas – vai surpreendê-lo esta minúcia – estão aqui todos por abrir. Há aqui Balzac e Zola, Eça e Ibañez, os Goncourt e Ponson du Terrail. Fialho tinha muito Ponson na sua biblioteca. Esta literatura de costureiras e guarda-portões era para as grandes horas amarguradas.

meio teatral por ser um dos mais salientes manifestantes contra grande número de originais que se representam no Teatro Normal [D. Maria II]. No café Martinho, à porta do Mónaco, no galinheiro do D. Maria, é sempre ele o chefe das verrinas. (Carlos Loures, Gualdino Gomes... art. cit.)

Conta ele também do *dandy* que foi Fialho, pretensioso e janota, que *ostentava uma grande corrente de ouro e uma esmeralda de brasileiro na gravata. Num dia de tourada, apareceu no Martinho, com uma camisa vermelha que teve de tirar pela troça que lhe fizeram.* E a propósito do seu casamento terá dito e Raul Brandão repetiria mais tarde: *Julgo que nunca, nem com a própria mulher, teve relações senão de amizade. Os seus quartos de dormir eram separados, um em cada extremidade da casa, e pela manhã, quando ela lhe batia à porta, ele dizia sempre: – Espere, menina, que eu ainda não estou vestido.*

Fialho, o sumo pontífice do Martinho, o *dandy*, é bem filho desse *fin-de-siècle* na qual a *educação*, ainda muito marcada por fórmulas aristocráticas de distinção apropriadas pela burguesia (veja-se o caso do duelo e da honra), constituía uma linha de separação de classe entre o universo popular e o da burguesia. E, a par da educação (ou melhor, embutida nela), deparamo-nos com aquilo a que podemos chamar o culto da *cultura*, exacerbado pelo *dandyismo*, como marca de distinção individual. E é esta entendida como a *cultura* das letras e das artes, da sensibilidade, do bem falar e do bem escrever, do bem opinar sobre tudo e sobre todos, do estar a par da moda (dos figurinos e dos livros) que vêm de França, do participar no consumo cultural da burguesia (teatro, cafés, ópera, etc.).

Assim, esta cultura precisava da crítica das obras e dos homens, na medida em que era a crítica que permitia a cada obra ou indivíduo elevar-se sobre os demais. Em suma, esta cultura elitista necessitava imperiosamente dos críticos de sociedade.

Há, no entanto, uma *neurose* nesta época que seria retratada tardiamente na popular ópera de Giacomo Puccini, *La Bohème* (estreada pela primeira vez em 1896, em Turim) mas com o libreto baseado na obra do escritor francês Henri Murger (1822–1861), *Scènes de la Vie de Bohème* (1848)¹⁰. Refiro-me ao facto de os *valores do capitalismo não serem os d(est)a cultura elitista*. Por outras palavras, o mundo dos poetas, dos escritores e dos pintores supostamente talentosos, condenados a viver numa miséria abjecta nos sótãos dos prédios urbanos, partilhando paredes-meias o destino dos pobres e injustiçados pelo capitalismo, dissociava-se dos valores “democráticos” que o liberalismo promovia com a erosão e fluidez social gerada pelos mecanismos de mercado. Se, naquela subcultura, os intelectuais eram atraídos por amores que cruzavam fronteiras de classe, finalmente mostravam-se incapazes de a realizar pelo casamento. São eles que compõem a mesa dos novos-ricos quando estes se vão divertir para à capital, arranjanado amores ilícitos de ocasião. E a sorte destas mulheres pobres e bonitas, que resvalava para a prostituição, ficaria retratada naquela ópera pelo destino de Mimi que morre tuberculosa. E como não relacionar

¹⁰ A obra, que era conhecida, foi traduzida para português e teve sucessivas reedições desde os finais de Oitocentos até aos anos 30 do século passado. Consulte-se, por exemplo, o catálogo colectivo nacional Porbase.

este *contacto* de classes em contexto urbano com esse conto extraordinário de Fialho, *A Ruiva* publicado em 1878, aos 20 anos¹¹?

Por outro lado, percebe-se, nesta boémia, que o desejo de vivenciar uma cultura burguesa material, o seu conforto, mais até do que o estilo de vida, contrastava com as possibilidades de a ela aceder efectivamente. A renúncia era aparente. O *boémio/dandy* partilhava com a elite o culto do ócio e, sobretudo, a recusa em ingressar no mundo do trabalho manual. Neste contexto, a crítica à sociedade burguesa tornava-se uma expressão integrante da estética literária *fin-de-siècle*. Eça, tal como Fialho, representou-a bem entre nós, como expoente da sua geração.

Note-se, no entanto, que *o percurso político destes intelectuais não é unívoco, resvalando muitas vezes para soluções autoritárias, anti-liberais e anti-parlamentares* (ainda que geralmente de forma transitória). E Fialho ilustra-o bem, quando apoiou João Franco e a sua ditadura *contra os republicanos*, facto que os seus amigos nunca lhe perdoariam.

Fialho: Crítico e Retrartista Social

O *crítico* era uma figura social reconhecida como necessária. Criticar vendia, se bem que os ganhos a título pessoal não fossem líquidos, pelas inimizades que se criava. O *crítico* era também um fazedor de opinião: construía e destruía carreiras, facilmente criava inimizades por isso. Além do mais, o crítico falava de tudo: da arte, da sociedade, dos costumes, dos políticos, talvez mais do que da política. A pena era a sua arma (Marx falaria das “armas da crítica” por oposição à “crítica das armas”). O seu público era socialmente compósito e cada vez mais anónimo, abstracto mas dominava ainda o universo do pessoalismo e do paroquialismo.

Ora, como se chegava a adquirir o estatuto de *crítico*? O canal privilegiado era entrar naquilo a que se chamava *a vida literária*. Afirmar-se, em primeiro lugar, pela forma da escrita (exercendo o domínio da língua, exibindo originalidade estética). Do mesmo modo que sem boa oratória não se pontuava na política parlamentar. Tínhamos, assim, uma língua que se desenvolvia mais para a verborreia e para retórica do que para o pensamento disciplinado, crítico e científico. Uma tendência que Fialho tanto criticou e para a qual tanto contribuiu afinal. É neste quadro que o francesismo de Fialho deve ser percebido, como parte de um retrato social, como uma marca de *status* do seu tempo, partilhada pela sua geração. De resto, Fialho é um mau tradutor do francês, língua que não domina (que embora capaz de ler facilmente, confessa ser incapaz de escrever). Em segundo lugar, afirmava-se

¹¹ Veja-se a edição e a nota introdutória de A. Cândido Franco em Fialho de Almeida, *A Ruiva*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

pelo conteúdo que deveria ser *crítico*, correndo riscos se necessário, mesmo que escandalizasse, pois escandalizar vendia...

Na crítica de Fialho, a inteligência emocional domina sobre a razão e a forma é mais importante do que o conteúdo. Veja-se a sua posição face a Eça *versus* Camilo Castelo Branco.

*Fialho não é homem de se submeter a um plano sistemático, seguir um método, retocar uma página. O que jorra da sua pena – afirmações imprevistas, teorias desconcertantes, críticas irreflectidas, anedotas, contos de imaginação grotesca – mostram de uma maneira sensível, sua emoção e espontaneidade.*¹²

No conjunto, Fialho retratou uma sociedade em profunda crise social e moral. Criticou os costumes e os comportamentos burgueses, umas vezes a partir dos valores morais da própria burguesia, outras contra esses mesmos valores. Veja-se, por exemplo, a “denúncia” que faz do abandono de crianças, da hipocrisia subjacente a situações de ilegitimidade, do comportamento sexual do clero e da burguesia, da pedofilia, da infidelidade, etc., etc.. Fialho criticava as injustiças sociais e os valores dominantes na medida em que ofendiam uma moral de matriz cristã. Notemos ainda o seu olhar social *para baixo*, isto é, para os “desprotegidos da sorte”, para as “vítimas do infortúnio”, para o próprio mundo do trabalho e do proletariado urbano, atitude que o republicanismo partilhava (e por isso se aproximou de Fialho), pretendendo pontuar politicamente com ela.

Ora, como pano de fundo da evolução duma sociedade de matriz burguesa-aristocrática *em crise*, emergia a organização sindicalista revolucionária, difundia-se o ideal de emancipação social e a perspectiva de revolução social. Difunde-se então um novo tipo de imprensa que é parte essencial desse projecto mobilizador, não sendo apenas destinado às “vítimas de uma ordem social injusta” como também produzido, em larga medida, pelos próprios que se organizam e agem autonomamente. A evolução subsequente da sociedade portuguesa, porém, faria com que muitos dos seus textos de crítica social não perdessem actualidade, como testemunham as sucessivas reedições das suas obras.

Setúbal

2 de Maio de 2007

¹² Veja-se Cecília Zokner, ob. cit., p. 46.

A EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO POLÍTICO DE FIALHO DE ALMEIDA¹

Ricardo Revez²
(IHC · Universidade Nova de Lisboa)

Introdução

O escritor e jornalista José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911) foi um observador atento e interventivo de todas as facetas da realidade portuguesa da viragem do século XIX para o século XX. Uma das que mais lhe chamou a atenção foi a faceta política, sobre a qual escreveu recorrentemente entre 1889 até 1911, período turbulento em que se assistiu ao Ultimatum britânico, à revolta do Porto de 1891, à governação de João Franco, ao regicídio e à revolução republicana. O pensamento expresso nesses textos ao longo dos anos não é rígido, ortodoxo, homogéneo. Antes, vai sofrendo uma evolução a que está subjacente uma lógica, a qual, nos parece, sempre foi algo incompreendida, tanto pelos seus contemporâneos, como por muitos dos seus estudiosos. Neste artigo, procuramos dar a conhecer, de forma sintética, o conteúdo desse pensamento e a forma como evoluiu ao longo do tempo, dando uma atenção mais detalhada à visão de Fialho sobre a Primeira República. Finalmente, concluiremos com uma tentativa de explicação global para o pensamento político de Fialho de Almeida.

¹ Este artigo reproduz, de modo sintético e com adaptações, alguns capítulos da nossa tese de doutoramento em História Cultural e das Mentalidades Contemporâneas intitulada *A Ideia de Decadência Nacional em Fialho de Almeida*, a qual foi defendida em Setembro de 2010 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Para mais detalhes sobre este assunto, aconselhamos os leitores a consultarem a nossa tese. Todas as citações foram submetidas a uma actualização ortográfica. Sempre que colocamos várias referências de fontes ou bibliografia numa única nota de rodapé, e na seguinte surge a indicação *idem*, *ibidem*, ou apenas *ibidem*, estamos a reportar o leitor apenas para a última dessas referências anteriores. Sempre que colocamos várias referências de fontes ou bibliografia numa única nota de rodapé e esta começa com *vide*, a expressão aplica-se a todas as referências da nota. Os textos de Fialho inseridos nas obras *Os Gatos* e *Vida Irónica* não têm propriamente um título. Têm sim, no índice de cada capítulo, que, no caso d' *Os Gatos*, corresponde a um número da publicação original, uma série de frases que constituem uma espécie de resumo do conteúdo dos textos. Para uma melhor identificação dos textos cada vez que os citamos em nota de rodapé, optamos por lhes atribuir como título a primeira e a última dessas frases que lhes correspondem nos índices, separadas por um travessão. Por vezes, o texto é tão breve que tem apenas uma frase no índice. Nesse caso, só colocamos essa frase.

² Doutorado em História Cultural e das Mentalidades Contemporâneas. Investigador do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

*Do Ultimatum ao Grupo Republicano de Estudos Sociais:
a Aproximação aos Republicanos*

Até por volta da época do Ultimatum, Fialho não era um homem politizado. Embora anteriormente a esse acontecimento tenha expresso algumas opiniões no domínio da política, elas não correspondem a nenhum tipo de real apoio a qualquer ideologia ou partido político. Normalmente críticas, são meros escapes para a sua língua viperina. Foram os políticos e os partidos os alvos, como poderiam ter sido os costumes dos lisboetas, ou o raquitismo dos portugueses em geral. Ainda assim, não deixa de ser curioso verificar que, nesses anos pré-Ultimatum, boa parte dessas suas poucas referências ao universo da política são pouco simpáticas para os republicanos, directa ou indirectamente. As comemorações do Centenário de Camões, por exemplo, são alvo do seu desprezo, bem como os métodos pouco ortodoxos usados pela imprensa republicana para levar a cabo as suas campanhas antimonárquicas.³

No entanto, a partir de 12 de Janeiro de 1890, quando a notícia da nota diplomática do Governo britânico chega aos jornais, tudo muda. Fialho é arrastado num tremendo movimento de exaltação patriótica, o qual se coadunava bem com a sua própria personalidade enquanto escritor: espontâneo, emotivo, por vezes violento, com uma boa dose de idealismo e alguma inconsistência.⁴ Todo o ambiente que se gerou aquando do Ultimatum acabou por soltar o panfletário que havia dentro do escritor alentejano e este desenvolve, entre 1890 e 1893, sensivelmente, uma violenta campanha antimonárquica e de combate àqueles que considerava serem os vícios do sistema liberal e dos seus políticos: clientelismo, corrupção, tráfico de influências, caciquismo, parasitismo, a primazia dos interesses individuais face aos interesses nacionais, entre outros. Esse combate não se manifestou apenas através das suas crónicas em *Os Gatos* e em *Pontos nos ii*, mas, igualmente, da organização da Grande Subscrição Nacional e da participação em diversas manifestações colectivas públicas de desagrado face à acção do Governo.

A convivência com Rafael Bordalo Pinheiro e as próprias exigências de crítica política do seu jornal *Pontos nos ii* terão sido fulcrais para esta nova atitude. O mesmo podemos dizer do facto da sua segunda “casa”, o Café Martinho, se ter transformado,

³ Vide Fialho de Almeida, “Os Jornalistas”, in *Pasquinadas (Jornal de um Vagabundo)*, 2.^a edição, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores, 1904, pp. 215-216; *idem*, “Carta a S. M. sobre as vantagens de ser assassinado – Oferece-se um regicida com prática na província”, in *Os Gatos – Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, vol. 1, nova edição, revista, prefaciada e anotada por Álvaro J. da Costa Pimpão, Lisboa, Livraria Clássica, Editora, 1945, p. 105.

⁴ Para as características do movimento de protesto iniciado após o Ultimatum inspirámo-nos em José Tengarrinha, *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*, Coimbra, Minerva Editora, 2006, p. 169.

nas palavras de Amadeu Carvalho Homem, num “foco proverbial da irradiação contestária”.⁵ Há ainda que referir que Fialho era frequentador assíduo da redacção do jornal *A Pátria*, dirigido e colaborado por uma nova geração de republicanos defensores da via insurreccional e do ataque violento às instituições monárquicas,⁶ como Higino de Sousa, Brito Camacho, Eusébio Leão, Inocêncio Camacho, João de Meneses, Augusto de Vasconcelos, entre outros. Ao mesmo tempo, a intervenção política exaltada funcionou como veículo de escape para algumas frustrações de cariz literário-profissional. Ainda assim, para além dos motivos puramente pessoais, ambientais e circunstanciais, a atracção de Fialho pelo republicanismo terá tido, também, a ver, com a sua feição de projecto regenerador do Homem e da sociedade assente no poder emergente das ciências médicas, e, sobretudo, no da educação e da pedagogia.⁷ A demopédia republicana, como lhe chama Fernando Catroga,⁸ vinha, assim, ao encontro da visão terapêutica de Fialho, a qual, aliás, deve ter sido inspirada na mesma fonte, o positivismo. Esta aproximação ao discurso republicano, porém, nunca o impediu de, durante essa fase, criticar os dirigentes do Partido Republicano, os quais privilegiavam, ainda, a via legal de acesso ao poder, ou seja, através de eleições e da “educação política”.⁹ Fialho associava, então, republicanismo genuíno a acção revolucionária e ambicionava um Partido Republicano dinâmico e claramente contestatário. Em 1893, numa publicação de número único lançada em homenagem a um dos heróis do 31 de Janeiro, o alferes Augusto Malheiro, escrevia, de modo peremptório: “O partido republicano é antes de tudo um partido de protesto; não pode pois agremiar nos seus nem falsários nem incapazes varridos doutros grémios”.¹⁰

A partir de 1896, com a adesão de Fialho ao Grupo Republicano de Estudos Sociais, algo começa a mudar no seu posicionamento político. De certo modo, vinha na continuação lógica da sua crítica ao Directório do Partido Republicano e à aposta deste na colaboração com as forças monárquicas e na propaganda inócua. No entanto, ao mesmo tempo, embora de uma forma mais pragmática, o objectivo do Grupo não deixava de ser, sobretudo, estudar e planear, parecendo ignorar a acção no terreno. No seu manifesto, declara mesmo que “será composto de republicanos portugueses que por necessidade profissional, por tendências e hábitos de espírito, sejam legitimamente considerados homens de estudo”.¹¹ Estas duas constatações

⁵ Amadeu Carvalho Homem, *Da Monarquia à República*, 2.ª edição, Viseu, Palimage, 2001, p. 104.

⁶ Vide idem, *A Propaganda Republicana (1870-1910)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1990, p. 43.

⁷ Vide Fernando Catroga, *O Republicanismo em Portugal. Da Formação ao 5 de Outubro de 1910*, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Notícias, 2000, pp. 277-291.

⁸ Vide idem, *ibidem*, p. 235.

⁹ Vide idem, *ibidem*, p. 75.

¹⁰ Fialho de Almeida, sem título, in *O Alferes Malheiro*, n.º único, 1893, p. 3.

¹¹ Vide “Grupo Republicano de Estudos Sociais”, in *Na Vanguarda*, n.º 7 (n.º 1866), 24 de Agosto de 1896, p. 3.

remetem-nos, já, para um Fialho que começa, gradualmente, a focar-se mais na necessidade de regeneração nacional por meio de uma acção ao nível da cultura e das mentalidades levada a cabo por intelectuais, do que exactamente na intervenção político-revolucionária.¹² O próprio Fialho dirá, alguns anos mais tarde, a propósito das lacunas educativo-culturais dos portugueses, que:

(...) se o Grupo Republicano de Estudos Sociais, lembrado num dos raros momentos lúcidos do partido, vivido houvesse, contando algum pequeno grupo sequer de pensadores e estudiosos, em cujo labor ter confiança – se esse mesmo partido republicano houvesse competência, tenacidade e força para se arrogar fins educativos – já algumas destas agremiações poderia ter incluído este plano de biblioteca ao seu programa de transformação da raça portuguesa!¹³

De facto, Fialho começa cada vez mais a acreditar que a solução para a decadência do país se encontrava, não na acção dos partidos políticos, mas dos intelectuais. Recorrendo aos pensadores anarquistas Mikhail Bakunine (1814-1876) e Charles Malato (1857-1938), afirma que a vida humana não passava de um confronto constante entre duas forças, duas mentalidades antagónicas: a conservadora, que era a mais forte, e a transformadora, de índole revolucionária.¹⁴ O progresso ou retrocesso das sociedades variava conforme a força que se conseguia sobrepor à sua rival.¹⁵ A força conservadora tinha uma grande presença entre a classe dirigente, em geral, e entre os políticos, em particular.¹⁶ Quanto à força transformadora, Fialho caracteriza-a da seguinte maneira: “acende os fornilhos da alquimia revolucionária onde se buscam as pedras filosofais e os oiros novos, ela que promove e agita todos os fermentos activos do progresso, pela ideia dos filósofos, dos inventores, dos homens de letras e dos sábios, em contínua laboração febril de sonhos e conquistas”.¹⁷ Estabelece-se, então, aqui, uma oposição entre políticos e conservadorismo, de um lado, e intelectuais e progresso do outro. A força transformadora, ou seja, os intelectuais, era, afinal de contas, a verdadeira elite, a elite das elites. Eram os professores, os escritores, os filósofos, os dramaturgos, os jornalistas, os artistas em geral, mas também os cientistas e os médicos. A sua função era criar a “alma nova”

¹² Uma das críticas de Fernão Botto-Machado, republicano de notórias influências anarquistas, ao Grupo tinha a ver com essa importância excessiva dada ao componente teórico e intelectual da intervenção, em detrimento da luta pela proclamação o mais imediata possível de uma república em Portugal (*vide* Fernão Botto-Machado, *O Grupo Republicano de Estudos Sociais*, Lisboa, Tipografia de Pereira & Faria, 1896, pp. 30-37).

¹³ Fialho de Almeida, “Coelho Neto”, in *Barbear, Pentear (Jornal de um Vagabundo)*, 4.ª edição, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, p. 191.

¹⁴ *Vide idem*, “Hintze Ribeiro”, in *Figuras de Destaque*, 2.ª edição (revista), Lisboa, Livraria Clássica Editora, s. d. [imp. 1969], p. 199; *idem*, “Instrução e Educação Popular”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, 3.ª edição, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1920, p. 181.

¹⁵ *Vide idem, ibidem.*

¹⁶ *Vide idem*, “Hintze Ribeiro”, in *Figuras de Destaque*, p. 199.

¹⁷ *Idem, ibidem.*

de que falava a Liga de Educação Nacional – organização de que Fialho fez parte –, despertar o “espírito de revolta”, que o autor de *Os Gatos* via adormecido no povo português, criar condições para o aparecimento de uma opinião pública esclarecida, guiar a sociedade e estabelecer-se como grupo de pressão orientador junto do poder.¹⁸ A importância dada por Fialho à educação e à necessidade da sua reforma prendem-se exactamente com esta questão: o ensino secundário liceal e o ensino superior deveriam formar elites; o ensino primário deveria contribuir, juntamente com as elites, sobretudo as intelectuais, para transformar a grande massa da população numa opinião pública esclarecida; esta opinião pública deveria fiscalizar e suportar a acção dos governantes e apoiar a tentativa das elites intelectuais em influenciar positivamente essa mesma acção.

O Apoio a João Franco

Se exceptuarmos a referência a uma suposta participação na Junta Liberal, em 1901, não voltamos a ter notícia das actividades políticas de Fialho até 1907, altura em que apoia o Governo de João Franco, no poder desde Maio do ano anterior. Porquê esta aproximação a Franco? Pensamos que a resposta é dupla: por um lado, a determinado ponto, Fialho ter-se-á desiludido com a acção dos republicanos, algo de que falaremos mais adiante; por outro, o Partido Regenerador-Liberal parecia ser uma alternativa fiável aos republicanos, e, ainda para mais, uma alternativa dentro do regime, de cariz, por isso, reformista e mais ao jeito da sua nova feição de burguês.¹⁹

De facto, se olharmos para o projecto franquista, em forma e em conteúdo, rapidamente nos apercebemos de que apresentava uma série de características que não poderiam ter deixado de agradar a Fialho se tivermos em conta alguns dos

¹⁸ No artigo “Em Alvirto – O Castelo”, Fialho deixa mesmo entrever uma espécie de esquema relacional entre elites, opinião pública e poder político: “Só uma cultura cerebral generalizada cria esse espírito de crítica que organiza multidões conscientes, capazes de apoiar e manter a obra de propagandistas apóstolos, e coagir os governos a torná-la efectividade e facto social. Sem esse espírito altruísta impulsando uma vontade nacional batida sobre a visão das medidas de urgência de que o país há tanto mister, impossível impor aos dirigentes campanhas avassalantes...” (*idem*, “Em Alvirto – O Castelo”, in *Estâncias de Arte e de Saudade*, 2.^a edição, Lisboa, Livraria Clássica Editora, s. d. [imp. 1971], pp. 341-342). Esta associação entre elite, intelectuais e guias sociais surge, também, entre outros textos, como *idem*, “Concurso de Pintura Histórica”, in *Vida Errante*, s. l., Círculo de Leitores, s. d. [imp. 1993], p. 53; *idem*, “Sexta Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes”, in *Barbear, Pentear (Jornal de um Vagabundo)*, pp. 258-259; *idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 19. Em “Coelho Neto”, fala no intelectual como tendo uma “missão messiânica” de “meneur de turbas amorfas”. *Vide idem*, “Coelho Neto”, in *Barbear, Pentear (Jornal de um Vagabundo)*, p. 177, p. 182.

¹⁹ Fialho tinha, entretanto, casado com uma proprietária e herdado todos os seus bens quando ela morrera, apenas cerca de dez meses após o matrimónio. Não é consensual o real valor dos bens herdados por Fialho. No entanto, a verdade é que a sua condição económica melhorou substancialmente, o que parece ter influenciado a sua postura perante a vida em geral, tornando-o mais burguês, mais conservador.

pontos principais do seu diagnóstico de decadência do país e respectivo plano terapêutico.²⁰ Desde logo, e tal como o republicanismo, o franquismo surgia como uma espécie de neo-regeneração²¹ que se batia contra a decadência do país. Em boa parte, a responsabilidade por essa decadência era atribuída aos vícios do sistema político liberal, nomeadamente aos efeitos nefastos do rotativismo entre os dois principais partidos, sendo mesmo notório um discurso antipolíticos.²² Quanto às medidas para resolver este e outros problemas a ele associados, ou não, grande parte delas relacionam-se com uma ideia de saneamento moral da sociedade e da política portuguesas muito cara a Fialho: uma lei de responsabilidade ministerial, a qual, para além da responsabilização judicial dos governantes, pretendia que esta fosse levada a cabo pelo Supremo Tribunal de Justiça e não pela Câmara dos Pares, de forma a evitar “conluíus políticos”; uma lei eleitoral, que pretendia afrontar o caciquismo, o clientelismo e as fraudes; a independência do poder judicial face ao poder político; a reforma dos vários graus de ensino, sugerindo, para tal, a efectiva obrigatoriedade do ensino primário, a adopção de novos programas e métodos, o enfoque no componente prático-utilitário, o aumento do orçamento para a área da educação; a “condenação do favoritismo”, como meio de luta contra o tráfico de influências e de promoção da meritocracia.²³ A subalternização da questão do regime perante a primazia da execução prática das reformas necessárias também é de salientar.²⁴

João Franco também procurou o apoio da elite intelectual portuguesa, que vivia de costas voltadas para a “direcção das coisas públicas”,²⁵ e deu atenção à problemática da criação de uma opinião pública que fiscalizasse e, quando se justificasse, apoiasse a acção dos governantes. Nas suas próprias palavras:

²⁰ Para mais detalhes *vide* Ricardo Revez, *A Ideia de Decadência Nacional em Fialho de Almeida*, [texto policopiado], dissertação de doutoramento em História Cultural e das Mentalidades Contemporâneas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2009.

²¹ *Vide* José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 6, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, da autoria de Rui Ramos, 2ª edição revista e actualizada, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 235, p. 237; João Franco Castelo-Branco, *Cartas d'el Rei D. Carlos I a João Franco Castelo-Branco seu Último Presidente do Conselho*, (prefácio de Rui Ramos), Lisboa, Bertrand Editora, 2006, p. 180.

²² *Vide* José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 6, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, da autoria de Rui Ramos, p. 236; José Miguel Sardica, *A Dupla Face do Franquismo na Crise da Monarquia Portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994, p. 50

²³ *Vide* Trindade Coelho, *Manual Político do Cidadão Português*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1906, pp. 611-616, pp. 620-621.

²⁴ *Vide* José Miguel Sardica, *op.cit.*, pp. 84-85.

²⁵ *Vide idem, ibidem*, p. 181; Paulo Osório, “Os Grandes Escritores”, capítulo da obra inédita “Notas sobre o Franquismo. O Fim da Monarquia em Portugal”, datada de 1925, Universidade Católica Portuguesa – Biblioteca João Paulo II — Espólio António Rodrigues Cavalheiro (não catalogado); Rodrigues Cavalheiro, “João Franco e os Intelectuais do seu Tempo”, separata de *Panorama*, Lisboa, Tipografia E. N. P., 1963, sem paginação.

*Os maus governantes sentem-se assim sem fiscalização; os bons, vêm-se sem apoio. Pela sua apatia, que é cumplicidade, os indiferentes convidam a todos os abusos; pela sua inércia, que é abandono, desanimam todas as boas vontades.*²⁶

O facto de Franco se ter lembrado de Fialho, sempre, de alguma maneira, desprezado, ou pelo menos esquecido, pelos republicanos, terá sido também fundamental para que este o apoiasse.

De destacar, finalmente, a imagem de “cirurgião de ferro” que Franco conseguiu transmitir de si próprio. Como escreve Rui Ramos, *Franco passou assim por ser um homem impoluto, num meio em que corriam rumores de corrupção sobre quase toda a gente; ou ainda um homem enérgico e frontal, quando todos pareciam enleados por compromissos e cobardias.*²⁷

A crescente proximidade de Fialho com João Franco cedo começou a criar mal-estar no sector político republicano, que, de alguma forma, se julgava “dono” da sua consciência política. A gota que fez transbordar o copo foi o artigo “De Profundis”, publicado por Fialho no *Diário Nacional*, órgão do Partido Regenerador-Liberal, a 1 de Setembro de 1907, e coligido, em obra póstuma, com o título de “Hintze Ribeiro”. Nele, Fialho partindo da premissa de que a monarquia era “compatível ainda com o avanço da terra e o desenvolvimento das liberdades cívicas modernas”, apresenta uma solução de cariz organicista-evolucionista: os partidos monárquicos tradicionais, estagnados e desacreditados, só poderiam sobreviver se se renovassem, tal qual como os organismos vivos.²⁸ Como? Aludindo à ideia, já por nós atrás analisada, de que a vida humana era um confronto permanente entre uma força conservadora, identificada com os políticos, e uma força progressista, identificada com os intelectuais, Fialho conclui que a primeira força apenas se encontrava presente nos partidos tradicionais, sendo que as dissidências deles saídas eram uma emanação da segunda. Fialho sugere, assim, a remodelação do programa de acordo com “as exigências do tempo e o espírito revolucionário da opinião”, assim como a nomeação de “um chefe avançado”.²⁹ Tomado este rumo, a fusão do Partido Regenerador e do Partido Progressista com os respectivos grupos dissidentes era o passo seguinte mais óbvio (embora Fialho se foque, sobretudo, na relação entre o Partido Regenerador e os regeneradores-liberais de Franco).³⁰ Eram estes novos partidos, regenerados pela sujeição ao espírito avançado das suas dissidências, em cujos programas cabiam “as aspirações da democracia mais pura, e os avanços das ciências económicas, políticas

²⁶ João Franco Castelo-Branco, *op. cit.*, p. 180.

²⁷ Rui Ramos, *João Franco e o Fracasso do Reformismo Liberal (1884-1908)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001, pp. 57-58.

²⁸ Vide Fialho de Almeida, “Hintze Ribeiro”, in *Figuras de Destaque*, p. 210.

²⁹ Vide *idem*, *ibidem*.

³⁰ Vide *idem*, *ibidem*.

e morais mais arrojadas”,³¹ que poderiam levar a cabo as reformas de que o país necessitava. Depois, referindo-se a Hintze, Fialho declara, ainda:

*O erro deste homem foi nunca ter querido começar pelo princípio, lançando as bases duma forte educação que o português não tem, e numa disciplina que 70 anos de bambocha tornaram impraticável sem o pulso de ferro dum condottieri honesto e violento. Esta educação e esta disciplina ajudariam a formação duma consciência nacional, que não existe, dando ao povo vida mental e moral pelo agregado em bloco vivo, autónomo, agitante, em vez da massa morta que é; e par e passo habilitaram a classe produtora a sair da subserviência antiga, e a fiscalizar incansavelmente o dirigente, cancro de Portugal, preparando assim a transição do presente ainda despótico, injusto, carregado de presságios, para uma Damasco irreal onde o homem deve viver na fraternidade e na abundância, realizando o nem Deus nem amo das teorias sociais mais avançadas.*³²

Ou seja, o erro de Hintze foi não ter governado à João Franco, ou, pelo menos, como o João Franco idealizado por Fialho.

Este texto é importantíssimo para o conhecimento da evolução do pensamento de Fialho. Como podemos ver, em 1907, o escritor vilafradense já se havia virado para a hipótese de regeneração nacional dentro do regime monárquico, não através dos partidos tradicionais do rotativismo, mas das suas dissidências, nomeadamente da que se encontrava então no poder, liderada por João Franco. Em simultâneo, ainda admite que, para além dos intelectuais, também uma força político-partidária poderia ser uma emanação da força revolucionária. Deste modo, tal como está bem expresso na última passagem atrás transcrita, a sua aposta na educação e na conseqüente formação da opinião pública poderia ser promovida por uma elite política, embora renovada e de cariz algo autoritário. Aqui, Fialho tem uma aproximação pontual à concepção do “cirurgião de ferro”, patente nas obras dos regeneracionistas espanhóis Joaquín Costa e Ricardo Macías Picavea, ou seja, do ditador iluminado que iniciaria a regeneração nacional a partir de cima, a qual rejeitará, algum tempo mais tarde, abraçando uma perspectiva mais liberalizante semelhante à de Rafael Altamira.

Perante estas conclusões, é fácil de perceber as razões do aumento da animosidade republicana contra si a partir dessa altura. Para os republicanos, Fialho não se tinha apenas convertido à monarquia, tinha-se tornado franquista, o que duplicava a gravidade do sacrilégio. Até Brito Camacho, amigo de Fialho desde os tempos da Escola Médica, o critica no jornal que dirigia, *A Luta*.³³

³¹ *Vide idem, ibidem*, p. 211.

³² *Idem, ibidem*, p. 203.

³³ Quando da morte de Fialho, Brito Camacho falou nas circunstâncias que rodearam a elaboração e publicação desse artigo: *Duraram largos anos as nossas relações, que violentamente quebrámos no dia em que Fialho se propôs colaborar numa infâmia por mera paixão política [...] No dia em que Fialho, já resolutamente lançado no caminho*

Do Regicídio à República

De qualquer modo, tal não impediu de, a 3 de Fevereiro de 1908, irem juntos ver, na morgue, os cadáveres dos regicidas. Fialho terá dito: – *Um crime monstruoso, afinal. E para quê?*³⁴ Camacho viu naquele desabafo a presença de um certo peso na consciência como se Fialho se considerasse também um pouco responsável pelo crime, tantas haviam sido as páginas que escrevera a criticar o rei.³⁵ O director d’*A Luta* relata que, mais tarde, nesse dia, ficara com a sensação de que a amizade que o unia a Fialho tinha sofrido um golpe irrecuperável.³⁶ Pressentia que o regicídio, de alguma forma, viria a potenciar o afastamento definitivo de Fialho em relação ao republicanismo e a fazê-lo atacar os seus antigos companheiros de luta.³⁷

Alguns dias depois, em carta a Afonso Lopes Vieira, Fialho mostra-se emocionalmente afectado pela “carnificina” do Terreiro do Paço e completamente descrente quanto ao futuro político do país:

*Se o Franco, menos cego e mais prudente, houvesse triunfado, andaria agora nos escudos; assim, tem de pagar as consequências do seu arrebatamento, e transferir ao conselheirismo oportunista a missão de continuarmos na podridão mansa e anárquica de até’gora [...] O meu instinto me diz que o mau tempo só agora começa, porque a anarquia dos espíritos é medonha, porque a multidão não tem espírito nacional que a reconforte, e porque não há à vista homem nenhum capaz de dar um ministro à altura das necessidades do país.*³⁸

É bem notório, aqui, o desejo fialhiano de um Governo forte, ordeiro e imune aos vícios do sistema. Em Abril, em carta a Alberto Osório de Castro, diz não

da mais feroz e estúpida reacção, apareceu colaborando num jornal talassa, nesse dia quisemos escrever qualquer coisa que fosse uma admoestação e uma advertência [“Fialho de Almeida”, in *A Luta*, n.º 1873, 6 de Março de 1911, p. 1 (artigo não assinado, mas que sabemos ser da autoria de Brito Camacho)]. Noutro texto, Camacho escreve, sobre o mesmo assunto: *A primeira vez que encontrei o Fialho, depois de publicado este artigo, hesitei em falar-lhe, receoso de o ter magoado mais do que supunha: mas ele estendeu-me a mão, como de costume, e logo desfechou uma laracha, de que já não me lembro. – Imaginei que estarias zangado comigo... Por o que escreveste na Luta? Mas, ó menino, jamais tu escreveste uma coisa tão deliciosamente idilical!...* [Brito Camacho, “Dos Meus Apontamentos”, in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, (org. de António Barradas e Alberto Saavedra), Porto, Renascença Portuguesa, 1917, p. 65].

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 64.

³⁵ *Vide idem, ibidem*.

³⁶ *Vide idem, ibidem*.

³⁷ *Vide idem, ibidem*. A previsão de Camacho foi bem mais correcta do que a de Manuel Teixeira-Gomes, que escreveu o seguinte a António Maria Teixeira, no dia 5 de Fevereiro de 1908: “Mas como eu lamento que a loucura contagiasse o nosso amigo Fialho! A esta hora, porém, dado que o seu espírito não resiste à polaridade dos contrastes, estou certo de que ele andará já erguendo altares à memória do professor Buíça” (Excerto de carta de Manuel Teixeira-Gomes a António Maria Teixeira, datada de 5 de Fevereiro de 1908, Universidade Católica Portuguesa – Biblioteca João Paulo II – Espólio António Rodrigues Cavalheiro (não catalogado).

³⁸ Fialho de Almeida *apud* André Crabbé Rocha, “Cinco Cartas Inéditas de Fialho de Almeida para Afonso Lopes Vieira”, in *Revista Colóquio-Letras*, n.º 84, Março de 1985, p. 64.

ter regressado a Lisboa desde o regicídio.³⁹ Condena a violência e a demagogia anárquicas reinantes na vida político-social da capital e demonstra indignação pela forma incipiente como as autoridades haviam procedido na investigação do crime de 1 de Fevereiro.⁴⁰

No primeiro aniversário do regicídio, Fialho publica “O Rei Morto” no jornal católico *Portugal*, outro artigo fundamental para a compreensão do seu pensamento político-ideológico à época.⁴¹ Foi coligido, depois, em *Saibam Quantos...*, com o título de “A Morte do Rei”. Nele, a sua perspectiva acerca do falecido rei muda completamente em relação à da época d’*Os Gatos*, em que o atacou com violência. De acordo com Fialho, D. Carlos deveria ser olhado, não como um monstro, ou um mártir, mas sim como um... *homem superior, inteligente, culto, bravo e mesmo generoso, sofrendo é certo, a espaços, a depressão moral que é tara de toda a família portuguesa*.⁴² Fialho questiona-se por que motivo, com todas estas, e mais algumas, qualidades, o rei havia entregue o país “às aventuras dos dois partidos alternantes”, não se empenhando pessoalmente na resolução dos problemas que mais afligiam o país.⁴³ Porém, independentemente da responsabilidade pessoal do rei nessa incapacidade de mudar o *statu quo*, as condições do meio eram demasiado agrestes para que uma possível intervenção pessoal da sua parte pudesse ter resultado. Diz Fialho:

Um Vitor Manuel II ou um kaiser Guilherme só são possíveis em países onde a cultura elevada e o nível moral criaram uma consciência cívica perfeita e uma opinião pública robustecida no amor pátrio e na mais alta noção da liberdade e do progresso. Nesses países a multidão tem uma iniciativa, um critério, uma autonomia mental com que se conta, e que

³⁹ Vide Carta de Fialho de Almeida a Alberto Osório de Castro, datada de 17 de Abril de 1908, Universidade Católica Portuguesa – Biblioteca João Paulo II – Espólio António Rodrigues Cavalheiro (não catalogado).

⁴⁰ *Eu não tornei a Lisboa depois do regicídio: há três meses. Nem lá torno tão cedo, porque me não interessam terras onde se assassina gente indefesa, e onde a demagogia propala as suas infames ameaças pela boca dos chefes desvaivados. O que se está passando entre os partidos políticos é de fazer vergonha aos próprios reincidentes dos cárceres e das colónias penitenciárias. Do regicídio nada se tem averiguado, por culpa da acção frouxíssima do governo, que tem medo de tudo e contemporiza até com os grupos mais suspeitos. Há dias apareceu no Temps uma suposta entrevista dum “alto político”, implicado, dizia, no complot do Terreiro do Paço, onde se repartiam as responsabilidades do atentado por indivíduos de todos os grupos militantes, maxime pelos republicanos e dissidentes. O intuito da conjuração teria sido prender a família real e exilar o rei; mas uma guarda avançada antecipou o propósito, e matou, quando já a conspiração tinha nos seus intuítos fracassado, graças à furiosa perseguição que o João Franco, desde 28 de Janeiro, estava exercendo sobre dissidentes e republicanos. Aqui andam agora debatendo este asqueroso facto e lançando-se à cara todas as injúrias e abominações. O estrangeiro que vir Portugal pelo que há quatro ou cinco meses dizem os jornais, tem desta terra a ideia que se tem duma colónia de degenerados e de bandidos: e, meu amigo, assim nos julgam, conforme todos os dias infiro pelos extractos telegráficos dos seus jornais mais autorizados (ibidem).*

⁴¹ Dividiu a primeira página com artigos de Ramalho Ortigão, do conde de Arnos, de José de Sousa Monteiro e do visconde de Castilho, todos monárquicos conservadores.

⁴² *Idem*, “A Morte do Rei”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 94.

⁴³ *Vide idem, ibidem*, pp. 96-98.

*uma elite de sábios artistas e homens de Estado guia, afina, educa [...] Mas em Portugal onde está essa multidão intelectualmente disciplinada e consciente?*⁴⁴

No fundo, não havia verdadeiras elites, nem uma opinião pública esclarecida que ajudassem o rei em tal tarefa de regeneração. O povo sofria de graves lacunas intelectuais, era abúlico e incapaz de pensar por si próprio, enquanto a burguesia vivia imersa na satisfação dos seus interesses individuais, sem o mínimo sentido cívico-patriótico.⁴⁵ Os políticos aliavam a incompetência e o vício ao próprio contributo para o descrédito do rei. Tendo em conta o desaparecimento de todos os grandes políticos nacionais no reinado de D. Luís, Fialho considera que D. Carlos não possuía uma classe política suficientemente capaz de o ajudar a ultrapassar as graves dificuldades de desenvolvimento do país.⁴⁶ Deste modo, não tivera outra saída senão reinar com governos onde florescia a corrupção, os quais, sendo pouco populares, estendiam essa impopularidade para a figura mais exposta, o rei, isolando-o e desprestigiando-o.⁴⁷ A determinada altura, D. Carlos, cansado de todo este cenário e sentindo-se frustrado pelos poderes limitados que a Carta Constitucional lhe dava, teria adoptado uma postura de indiferença e procurado um escape noutras actividades, como a caça e a oceanografia.⁴⁸

Deste modo, D. Carlos não havia sido um rei incompetente. Tinham sido as circunstâncias a levá-lo a ter uma atitude mais distante face à realidade do país. Com efeito, a sua consciência da situação era tal que, mal vislumbrara uma oportunidade de reforma dentro do sistema monárquico, João Franco – o “bravo *condottieri*, cavalheiroso e obsidiado [...] pela ideia duma missão messiânica na pátria” – a apoiara.⁴⁹ Segundo Fialho, fizera-o ingenuamente, pensando “que seria fácil transformar no lapso breve dum ministério, a alquimia moral dum povo inteiro”.⁵⁰

Apesar dos condicionalismos, o escritor vilafradense não resiste em declarar que o rei deveria ter chamado para junto de si “os homens de letras” e os “poucos sábios e professores ilustres que houvesse”, e procurado estabelecer relações com “certas camadas operárias”, com “próceres das classes produtoras e dirigentes”, “talvez que essa atmosfera de êxito que os políticos lhe iam tornando mefítica, viesse a oxigenar-se outra vez”.⁵¹ Remata, depois, esta passagem, com a afirmação da

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 99.

⁴⁵ *Vide idem, ibidem*, pp. 99-101.

⁴⁶ *Vide idem, ibidem*, p. 103. Fialho fala no duque de Saldanha, no marquês de Sá da Bandeira, em Alexandre Herculano, em António Rodrigues Sampaio e em Fontes Pereira de Melo.

⁴⁷ *Vide idem, ibidem*, pp. 103-104.

⁴⁸ *Vide idem, ibidem*, pp. 106-108.

⁴⁹ *Vide idem, ibidem*, p. 112.

⁵⁰ *Idem, ibidem*.

⁵¹ *Vide idem, ibidem*, pp. 104-105.

sua convicção nas aptidões democráticas e nas capacidades progressistas do regime monárquico, desde que regenerado por aquilo que parece ser o estabelecimento de uma colaboração directa entre o rei, certas elites e o povo, sem a interferência dos políticos.⁵²

Até a visão fialhiana sobre a relação entre o povo e o rei muda. Para ele, com a crescente democratização, já não eram os reis que moldavam os povos, mas sim o contrário.⁵³ Deste modo, o povo não simpatizara com D. Carlos porque vira nele reflectidos os seus inúmeros defeitos, um incómodo que procurara resolver, assassinando-o, tal como um macaco parte o espelho no qual se mira, irritado com a sua própria imagem⁵⁴. O falecido rei tinha pago ... *com a vida os crimes do seu povo, crimes já seculares de bestificação, de ignorância, de antipatia pelo progresso, de desamor pelo trabalho, de corruptela, de ambição pessoal, de irrespeito às leis e de indiferença ou burla pelas ideias de pátria e de nação.*⁵⁵

Este artigo mostra-nos que o regicídio parece, de facto, ter tido uma certa importância na evolução do pensamento político-ideológico de Fialho, levando-o a novas conclusões. Com o afastamento em relação aos republicanos, com o falhanço de João Franco, e com a morte de D. Carlos, a hipótese de um partido “avançado”, com o seu chefe feito “cirurgião de ferro”, poder assumir o papel de elite-guia da sociedade portuguesa é definitivamente posta de lado, bem como uma espécie de opção cesarista, de liderança régia iluminada que relegaria os partidos para segundo plano, a qual parece defender no artigo e que lembra Oliveira Martins. Fialho, como já tivemos oportunidade de verificar, passa, então, a crer, sobretudo, na acção que os intelectuais poderiam ter se assumissem esse papel com a responsabilidade e a consciencialização exigidas. A descrença nos políticos será, a partir de agora, maior do que nunca.

Este aperfeiçoamento da sua concepção surgirá em “Instrução e Educação Popular”, um longo prefácio à obra *Regicídio e Regnicídio*, do cónego Bernardo Chouzal, publicada nesse mesmo ano de 1909. Neste texto, a promoção da educação e da instrução por parte das elites intelectuais e da sociedade civil organizada é definitivamente preferida, em detrimento da acção dos políticos e do Estado em geral. Tanto “A Morte do Rei”, como “Instrução e Educação Popular”, aumentaram o ressentimento dos republicanos em relação a Fialho, sobretudo o primeiro, acessível a maior número de leitores.⁵⁶ Sobre a sua publicação, Fialho terá dito: *Aumentaram*

⁵² *Vide idem, ibidem*, pp. 105-106.

⁵³ *Vide idem, ibidem*, p. 108.

⁵⁴ *Vide idem, ibidem*, pp. 108-109.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁵⁶ Conta Albino Forjaz de Sampaio: “Quando eu o informava do que por cá se dizia do prefácio ao *Regicídio e Regnicídio* [sic], obra prima de crítica pedagógica, escrevia-me ele: *Agradeço também quantas informações e ecos dispersos*

*muito a tiragem; esgotou-se e suponho que o vão reproduzir. Entretanto irei eu apanhando porrada. Mas isto diverte-me...*⁵⁷

No que diz respeito ao prefácio, este foi alvo, como seria de esperar, dos elogios dos vários jornais católicos portugueses. No entanto, acabou por originar uma crítica que espelha bem a terra de ninguém em que Fialho, a nível político-ideológico, se ia gradualmente instalando. Em Outubro desse ano, Paulo Emílio, pseudónimo do jornalista Avelino de Almeida, na sua publicação *A Lanterna*, mostrou-se incomodado com a publicação do texto de Fialho. Segundo ele, o autor d’*Os Gatos* era um escritor de cariz pouco coadunável com o espírito que se pretendia quando se procurava prefaciá-lo um sermão religioso.⁵⁸ Emílio lança algumas farpas aos jornais que o haviam saudado, afirmando que estes, entusiasmados pelos ataques fialhianos aos republicanos, tinham ficado cegos ao passado sacrílego, anticlerical, anti-religioso e antimonárquico do escritor vilafradense.⁵⁹ Mais: no próprio prefácio, Fialho reafirmava essas suas ideias, por exemplo, apoiando a obra da Liga Nacional de Instrução, com a qual os tais jornais católicos se encontravam incompatibilizados, pedindo a supressão dos dias santos e a prioridade da construção de escolas, bibliotecas e museus sobre a de igrejas ou capelas.⁶⁰ No fundo, o que isto nos demonstra é o efeito do pensamento eclético e heterodoxo de Fialho numa sociedade em que, a nível político-ideológico, só se podia pertencer a uma, ou a outra coisa, com características bem definidas e das quais não era possível sair. Essa realidade rígida colocava-o numa espécie de limbo, numa posição de não-pertença, em que era um pouco de tudo e nada de concreto ao mesmo tempo, valendo-lhe inimizades e desconfianças, tanto nos sectores republicanos, como nos conservadores em geral, como podemos verificar na opinião de Paulo Emílio (não obstante os interesseiros aplausos dos jornais católicos).

me reproduz, sobre o prefácio Chouzal, que vejo ter “calhado”, passando desta vez sem a campanha de injúrias costumada. O livro, segundo acabo de saber, é muito caro. Seis tostões por um sermão antecedido de outro, é escarmento para fazer fugir bastos fiéis” (Albino Forjaz de Sampaio, *Jornal de um Rebelde*, 1.º milhar, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, s. d. [1919], p. 70). Diz Rocha Martins: “Com o prefácio que escreveu para o livro do cónego Bernardo Chouzal, o azedume entre ele e os republicanos aumentou. Confessara, inclusive, ao seu amigo Xavier Vieira: *Está você para ver que prestando homenagem ao talento do cónego, prego uma partida famosa aos jacobinos. Ah! Ah! ai que rica coisa*” (Rocha Martins, “Fialho de Almeida, a República e os Republicanos”, in *Arquivo Nacional*, ano VI, n.º 294, 25 de Agosto de 1937, pp. 126-127).

⁵⁷ Fialho de Almeida *apud* Albino Forjaz de Sampaio, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁸ Vide Paulo Emílio, *A Lanterna. Opúsculo Semanal de Inquérito à Vida Religiosa e Eclesiástica Portuguesa*, n.º 15, 1909, p. 228.

⁵⁹ Vide *idem, ibidem*, pp. 229-231, p. 236.

⁶⁰ Vide *idem, ibidem*, pp. 231-233.

A República

A 3 de Outubro de 1910, Fialho, regressado de uma longa *tournée* pela Europa, hospeda-se no Hotel Frankfurt, em Lisboa. Permanece na capital durante a revolução republicana e nos dias que se lhe seguem. A sua visão sobre o futuro do regime e do país é negra. É isso que transparece da sua conversa com o jornalista monárquico Joaquim Leitão no dia 7. Fialho previa um cenário caótico: uma luta fratricida entre os republicanos, um “desenfreado assalto” aos empregos públicos, perseguições, a ruína das finanças e da economia, “a indisciplina de todas as classes”, “o deslассamento do património colonial”, e a destruição da família, trazida pela prevista lei do divórcio.⁶¹ Não reconhecia qualquer capacidade de governação aos republicanos, que considerava incompetentes e inexperientes na gestão da “coisa pública”, apelidando-os de “aprendizes metidos a mestres”, “falaciosos”, “gramofones de arraial”, “aventureiros”.⁶² Bernardino Machado era um “bacoco” e Brito Camacho não passava de um folhetinista: *Nem médico, nem deputado, nem orador, quanto mais homem do Estado! Um folhetinista é que ele é!*⁶³

Com fama de franquista, o ambiente na Lisboa revolucionária não lhe era favorável, e Fialho acaba por regressar ao Alentejo, ao que consta, para não mais voltar.⁶⁴ É de lá que, a 3 de Novembro, escreve uma carta a José Queirós, crítico de arte e ceramista seu amigo, na qual alude à confirmação das suas previsões funestas de há cerca de um mês atrás:

Os testemunhos de desinteresse e tolerância da República, tenho-os lido no Século e D. de Notícias, em despachos de amigos, exonerações de contrários, e os famosos processos do João Franco e do Homem Cristo. É tudo feito pela mão da Liberdade, que é agora dominó do rancor e da má índole, e suspeito inaugure uma época de perseguições e de traições que venham a ser funestas ao país. A alta burocracia e o corpo diplomático que já começaram a ser nomeados, fazem reclamar para esse alto funcionalismo republicano um B. D.⁶⁵ que os ponha em solfa pornográfica e um Caran D’Ache que lhes afixe bem as linhas grotescas. E ainda agora o espectáculo começou... Eu não sei quando vou a essa Babilónia de heróis de estrumeiras.⁶⁶

⁶¹ Vide Joaquim Leitão, *A Entrevista*, Porto, Edição do Autor, 1915, pp. 310-311.

⁶² Vide *idem, ibidem*, p. 310.

⁶³ *Idem, ibidem*.

⁶⁴ Vide Brito Camacho, “Dos Meus Apontamentos”, in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, (org. de António Barradas e Alberto Saavedra), p. 66.

⁶⁵ Trata-se de (Eduardo) Baptista Dinis (1859-1913), escritor de comédias e revistas de feição algo pornográfica.

⁶⁶ Fialho de Almeida *apud* Rocha Júnior, “Fialho, o Inconformista. Uma Carta Inédita do Autor d’*Os Gatos*”, in *Diário de Notícias*, n.º 31.754, 18 de Julho de 1954, p. 7.

Em fins de Novembro, ainda recebe uma proposta de Brito Camacho, agora ministro do Fomento do Governo Provisório, para fumar o cachimbo da paz. O aljustrelense, apelando ao seu papel fundamental no advento do novo regime, convida-o para servir a República naquilo que julgasse conveniente, mas Fialho recusa.⁶⁷

No início desse mês, com certeza por impossibilidade de o fazer em Portugal, já Fialho havia iniciado a publicação de uma série de artigos no jornal brasileiro *Correio da Manhã*, nos quais traça uma série de violentos ataques à República. A colaboração, porém, não dura muito tempo. Nas suas *Memórias*, Raul Brandão inseriu uma carta de Fialho para o periódico carioca, na qual este explica o motivo do seu súbito silêncio:

*Foi acordado que, se as minhas correspondências para o Correio da Manhã continuarem a referir-se desagradavelmente para a República, eu também serei convidado a ausentarme por algum tempo. “Isto é categoricamente oficial”. [...] pela feição grave que a intolerância jornalística está tomando em Lisboa (e o resto do país seguir-se-á) eu delibero por agora, até à reunião das Cortes, ou ao restabelecimento da normalidade, abster-me de me ocupar completamente da política portuguesa [...] Resolvo escrever cartas sobre todas as matérias que não contendam com a política da República, e ignorar esta, até um dia em que a minha desforra chegue, e mui pela certa chegará.*⁶⁸

Aníbal Soares, em 1914, revelou que havia sido Bernardino Machado, em conselho de ministros, a propor o exílio forçado de Fialho caso este não deixasse imediatamente de criticar a República nos artigos enviados para o Brasil.⁶⁹ As cartas anónimas com ameaças sucediam-se, bem como os insultos nas páginas dos jornais republicanos. A polícia de Lisboa chegou a ter ordens para deter Fialho caso este se deslocasse à capital. Foi neste clima de medo e intimidação que, em Março de 1911, Fialho morreu.

Publicados em Novembro e Dezembro de 1910, os artigos de Fialho no *Correio da Manhã* constituem, praticamente, a nossa única fonte para um conhecimento um pouco mais aprofundado das suas opiniões sobre o novo regime.

⁶⁷ Vide Brito Camacho, “Dos Meus Apontamentos”, in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, (org. de António Barradas e Alberto Saavedra), p. 66.

⁶⁸ Fialho de Almeida *apud* Raul Brandão, *Memórias*, (edição de José Carlos Seabra Pereira), tomo II, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, p. 103. O amigo de Fialho Vicente Taquenho também confirma esta situação. Vide Vicente Taquenho, “Fialho de Almeida”, in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, (org. de António Barradas e Alberto Saavedra), pp. 276-277.

⁶⁹ Vide Aníbal Soares, *Crónica Política*, n.º 2, 4 de Maio de 1914, p. 14. Vide, também, “O Governo Provisório (Elementos para a História da República). Capítulo IX – Os Extremos Tocam-se”, in *Arquivo Nacional*, n.º 317, 2 de Fevereiro de 1938, p. 70 [artigo não assinado, mas que sabemos ser da autoria de Rocha Martins].

A reflexão desenvolvida por Fialho pode ser dividida em quatro tópicos principais, quase todos já prenunciados na sua “entrevista” a Joaquim Leitão. O primeiro incide sobre a violência, a desordem, a repressão e as perseguições que grassavam no novo regime, tanto em geral, como na sua relação com o “poder da rua”. Bons exemplos desse ambiente eram as prisões do ex-Presidente do Conselho João Franco e de Homem Cristo, a quem se pretendia calar de uma vez a voz, dado o seu historial de ataques violentos aos seus correligionários republicanos.⁷⁰ Outro era o saneamento dos juízes que haviam ilibado Franco das acusações que lhe eram feitas por parte do Governo Provisório, as quais remontavam aos actos praticados durante a sua ditadura de 1907-1908. Para o cronista, só essa atitude perante o poder judicial era bem pior do que qualquer das mais fortes represálias ordenadas pelo Governo franquista contra os homens da intentona de 28 de Janeiro.⁷¹ Assim, estava instalado um clima de “caça às bruxas”, em que qualquer pessoa, caso não simpatizasse com outra, poderia acusá-la de reaccionária, de conspiradora contra o regime, expondo-a a ameaças e provavelmente a despedimentos ou a coacção física.⁷² Além das perseguições, Fialho aponta o dedo a um Partido Republicano completamente dominado pelas massas populares, que lhe faziam o “trabalho sujo”, perseguindo e prendendo sem qualquer autoridade para tal.⁷³ O seu temor pela desordem perpassa todos estes artigos. Para ele, é a anarquia popular que torna a República pior do que a monarquia, a qual, sofrendo de inúmeros vícios, sempre “tinha um exército e uma rua tranquilos”.⁷⁴ O novo regime assentava no poder fanático e violento das massas, facilmente influenciáveis devido à sua pouca instrução, heroicizando qualquer arruaça com uma arma na mão e aterrorizando as classes altas.⁷⁵ Daquele “cidadonismo arremangado e bestiaga”, daquele “fervilhar de escumalha”,⁷⁶ nada de bom poderia resultar, pois as massas estavam controladas, ou melhor, descontroladas, pela euforia revolucionária e não tinham uma verdadeira consciência do que faziam, embora estivessem convencidas de que realizavam grandes actos pela República.

Por trás de tudo isto, estavam, na sua opinião, as comissões municipais, as juntas de paróquia – a que chamava “parlamentos plebeus”, constituídos por gente analfabeta e movida apenas pelo ódio de classe e pelo espírito de vingança – e a Carbonária, que definia como “uma vasta associação de carácter revolucionário,

⁷⁰ Vide Fialho de Almeida, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 7.

⁷¹ Vide *idem*, “Lisboa, 31 de Dezembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 72.

⁷² Vide *idem, ibidem*, pp. 79-83.

⁷³ Vide *idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 7; *idem*, “Frederico Chagas”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 89.

⁷⁴ Vide *idem, ibidem*, p. 90.

⁷⁵ Vide *idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 15-16.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 67.

e acentuados processos anárquicos, formada com gente das classes populares, e dirigida por alguns homens espertos e ambiciosos que querem papel predominante na República”.⁷⁷ Com efeito, Fialho achava que todos os principais órgãos do poder republicano, e, por intermédio deles, o Governo Provisório, eram dominados por esta sociedade secreta, pelas suas ordens e opiniões, realidade bem exemplificada na escolha da nova bandeira nacional e na substituição de antigos funcionários públicos por alguns dos seus membros.⁷⁸ Era um Governo nas mãos dos carbonários “sob ameaça de bombas”.⁷⁹ Esta preocupação com a ordem e com o bem-estar das classes altas, associadas a uma certa repulsa face à “canalha”, são resultado da sua relação de amor-ódio com o povo e do processo de aburguesamento por que Fialho tinha passado desde a sua retirada para o Alentejo como proprietário rural. Em Novembro de 1910, com uma certa mágoa, descreve Lisboa como “uma versão plebeia de si própria, uma cidade de criados de servir e de operários sem trabalho”, onde os bairros das famílias ricas e as principais zonas comerciais eram autênticos desertos.⁸⁰

O segundo tópico tem a ver com a continuação das práticas clientelistas da monarquia. Antes, eram os partidos monárquicos que enchiam os cargos públicos de apoiantes seus cada vez que subiam ao poder. Agora, eram os republicanos que saneavam os funcionários antigos, nos quais não tinham confiança, para os substituírem pelos seus correligionários. Muita gente passou a querer um lugar na administração pública em nome do suposto papel de importância que havia desempenhado durante a Revolução. De repente, todos se diziam heróis da República, perseguidos desde a revolta do Porto, ou companheiros de Machado Santos na Rotunda.⁸¹ Era o assalto ao emprego do “buffet público” pelos “esfomeados” republicanos, como havia confessado, antes, a Joaquim Leitão.⁸² Tal situação, juntamente com as perseguições de que falámos, visava criar uma espécie de “república só para republicanos”, em que os cargos eram distribuídos, não pela competência das pessoas, mas pelas suas opiniões políticas, não havendo espaço na sociedade para os monárquicos.⁸³ Assim, Portugal estava transformado num país de mendigos, em que desde o 5 de Outubro não se fazia mais nada senão pedir cargos, mercês, distinções, qualquer coisa, desde que desse dinheiro ou posição.⁸⁴ Nas palavras de

⁷⁷ Vide *idem*, “Lisboa, 31 de Dezembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 76-78.

⁷⁸ Vide *idem*, “Lisboa, 16 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 34-35; *idem*, “Lisboa, 31 de Dezembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 72-74, p. 76.

⁷⁹ Vide *idem*, *ibidem*, p. 85.

⁸⁰ Vide *idem*, “Lisboa, 16 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 29-30.

⁸¹ Vide *idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 22-23.

⁸² Vide Joaquim Leitão, *op. cit.*, p. 310.

⁸³ Vide *idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 22.

⁸⁴ Vide *idem*, “Lisboa, 16 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 40-41.

Fialho, *com o advento do regime criado pela coesão patriótica popular, parece que a primeira exibição da sociedade nova é generalizar a todas as classes o sistema de pedincha que antigamente era apanágio só do baixo povo. Actualmente em Lisboa tudo pede.*⁸⁵

O terceiro tópico relaciona-se com as lutas internas dentro do próprio Partido Republicano e que começavam a vir ao de cima nos meses seguintes à revolução. Começavam a surgir grupos divergentes no seio dos republicanos, nomeadamente o grupo apoiante de Machado Santos. Através de um artigo, o “herói da Rotunda” procurara marcar a diferença acusando muitos supostos companheiros de ideal de quererem cargos públicos e políticos para, na sua expressão, “governarem a vidinha”, e de não terem qualquer interesse real em ajudarem ao progresso do país, podendo vir a ser os responsáveis pela República se transformar numa mera continuadora dos vícios da monarquia.⁸⁶ O poder dividia-se e dissolvia-se entre o Directório, a Comissão Executiva do Partido, a Junta Revolucionária e o Governo Provisório. Este último acabava por estar sempre dependente dos restantes órgãos tendo, por isso, pouca margem de manobra para exercer verdadeiramente a sua função. Para somar a isto, a grande maioria dos políticos republicanos não pareciam ser homens “com um lúcido instinto da liberdade e da democracia”.⁸⁷

O quarto e último tópico é, porventura, o mais importante. Contém em si a explicação de Fialho para aquilo que ele considerava ser a balbúrdia pós-5 de Outubro, um dos motivos para o seu gradual afastamento dos republicanos nos anos anteriores, e, ainda, a chave para a compreensão da sua atitude político-ideológica ao longo dos anos. Trata-se do problema central do seu pensamento: as lacunas culturais e a mentalidade retrógrada do povo português, originadas, em boa parte, pela falta de educação e instrução. A República queria afirmar um tipo de regime que concedia demasiadas liberdades a um povo que não estava preparado para as ter; daí a anarquia nas ruas, as perseguições, a caça ao lugar, o poder carbonário. Explica Fialho:

*Certo entreviram já as dificuldades de transformar uma sociedade, sem de antemão se ter feito a sua matéria viva, transformável; certo aquiesceram em como a liberdade só é dom precioso quando estejam os povos feitos para ela; e em como dar a um semibárbaro instintivo as regalias de um ser culto e consciente é, ipso facto, pôr a civilização na contingência dum regresso brutal à barbaria [...] A proclamação da República foi uma imprudência, filha das ambições de mando dos chefes e das cobiças desenfreadas dos subalternos. O povo português não está educado para compreender e amar a liberdade.*⁸⁸

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁸⁶ *Vide idem*, “Lisboa, 31 de Dezembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 72-73.

⁸⁷ *Vide idem, ibidem*, p. 75.

⁸⁸ *Idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 8-9, p. 18.

Mais uma vez, Fialho afirma, de forma clara, a impossibilidade de mudar o país sem primeiro educar os seus habitantes, algo que os republicanos não tinham compreendido nos largos anos de oposição à monarquia. Haviam ignorado a importância de uma instrução primária obrigatória e de uma educação moral e cívica capazes de tornar a sua base de apoio numa massa consciente, com um dinamismo que não passasse pelo fanatismo ou por uma efervescência revolucionária irracional, ou seja, numa “opinião pública serena” e numa “consciência pública pensante, para onde os governos apelassem”.⁸⁹ Segundo Fialho, os dirigentes republicanos não haviam optado por esta via porque apenas queriam alcançar o poder a todo o custo e porque temiam que, uma vez tendo uma opinião pública forte, as suas próprias ideias e propaganda fossem consideradas “estúpidas” e “desconexas”.⁹⁰ Como “os povos não progressam mudando as tabuletas ao régimen”,⁹¹ em vez de cidadãos e de elites pensadoras, tinham produzido arruaceiros e fanáticos.

Este discurso não era novo em Fialho. Em 1902, já o escritor vilafradense se mostrava descontente com a acção do Partido Republicano. Este poderia ter incorporado a tal força revolucionária, ou seja, poderia ter-se constituído numa verdadeira elite fomentadora de progresso. Todavia, em vez de se ter afirmado pela positiva, tinha-o feito pela negativa, falhando redondamente:

Obra patriótica faria o grupo que chamando a si alguns ou todos dos inadiáveis problemas que pesam sobre a integridade e a honra da nação, tentasse erguer por eles as energias da massa laboriosa, pregando-os como uma guerra de salvação e de limpeza, e convencendo cada cidadão da parte de responsabilidade que lhe cabe na ruína do todo, o que seria meio de lhe arrancar o correspondente esforço para a cruzada da reabilitação moral e da riqueza [...] Ao partido republicano, que uma vez foi possante, podia ter cabido a glória

⁸⁹ *Fá-lo-iam com êxito, tendo uma massa popular educada, instruída, conhecedora dos deveres cívicos, capaz de formar por si uma opinião pública serena, e uma consciência pública pensante, para onde os governos apelassem. Mas o partido republicano não soube, nem quis cerebralizar nos seus trinta anos de oposição, essa grande força popular. O partido republicano não soube, nem quis coagir os governos monárquicos, com a poderosa força de oposição de que dispunha, a decretarem uma organização escolar progressiva, completa e mobilizada pelos novos critérios educativos. Nunca impôs a instrução primária obrigatória, não curou da educação moral e cívica das massas, não quis transformar em cidadãos os adeptos, em força inteligente a força bruta; e isto para haver em mãos só gentes fanatizáveis, irreflexivamente crédulas e broncas, com as quais fácil chegaria pela arruaça e pelo sangue, à conquista do mando – quando a parte nobre de tal conquista estaria simplesmente em confiá-la a uma evolução pacífica e letrada (idem, ibidem, pp. 11-12). “Mas esta campanha da educação cívica e da cultura pública, difícil de fazer com oradores mais desbocados que estudiosos, este serviço de escolas e instrução obrigatória, difícil de organizar com partidários que muito bem sabem que quanto mais culto o público fosse, mais acerada crítica ele faria às demolições duma propaganda estúpida e desconexa, nem chegaram a ser pesados em sessões de directórios republicanos que, sabemos-lo todos, queriam o poder, mas sem as canséiras de preparar o país para uma melhoria cívica e social, absolutas. O resultado está-se agora vendo na fúria com que a desorientação legislista dos de cima, e a anarquia besta dos de baixo, unísono conspiram contra a vida da nação portuguesa... [idem, “Lisboa, 31 de Dezembro de 1910”, in Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos), p. 70].*

⁹⁰ *Vide idem, ibidem, p. 70.*

⁹¹ *Idem, ibidem, p. 69.*

de tal tenta: em quantos anos de forte, fazer pelo jornal e pela prêdica, pelas associações democráticas, pelas subscrições contínuas e gerais de pequenas quotas, a campanha da escola, a campanha da sífilis e do álcool, e da assistência aos enjeitados que leva por ano cinco a seis mil crianças para o charco, a campanha contra a grande propriedade, que deixa províncias desertas, e o cavador sem esperança de se tornar proprietário, a campanha da usura, do fanatismo, da venda do voto; mas preferiu fazer campanhas de descrédito e focos de azedia irreduzíveis, explorou a decadência sob o ponto de vista da metáfora, e por isso, sem a confiança do público, fácil foi aos beaguins da coroa invalidá-lo.⁹²

Em 1909, no prefácio à obra do cónego Chouzal, a tónica é semelhante. Os republicanos haviam negligenciado o seu potencial enquanto força educadora do povo, tendo cedido à violência, à ânsia pelo poder e à demagogia.⁹³ Tendo em conta o estado cultural e mental da população, caso conseguissem estabelecer uma república, nada mudaria: *É lei inflexível que enquanto o povo for ignorante, a revolução será estéril.*⁹⁴ Os republicanos deviam, deste modo, ter apostado na educação do povo, prepará-lo para a vida em liberdade, para a compreender e praticar, no fundo, criar cidadãos, gente consciente dos seus direitos e dos seus deveres.⁹⁵

A par do desprezo ou indiferença com que boa parte dos republicanos sempre o haviam tratado,⁹⁶ pensamos que é nesta insatisfação com o caminho por eles tomado – demagogia, violência, revolução política sem uma revolução cultural,

⁹² *Idem*, “Literatura Gá-Gá”, in *Barbear, Pentear (Jornal de um Vagabundo)*, pp. 235-236. Num artigo sensivelmente da mesma época, Fialho também faz uma reflexão semelhante: “Culpados deste marasmo trágico, são todos. São os partidos avançados, o republicano à frente (se por avançado ainda o têm certas pessoas), que sem a compreensão elevada do seu destino, em vez de se criarem como partidos de educação e reforma social, buscando refazer pela base o português, criando o cidadão, do que tratam é de borrar nele os últimos restos de respeito, e de explorar no bandalho que fica, o galopim” [*idem*, “Coelho Neto”, in *Barbear, Pentear (Jornal de um Vagabundo)*, p. 164].

⁹³ *Vide idem*, “Instrução e Educação Popular”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 119-120, p. 196.

⁹⁴ *Vide idem, ibidem*, p. 192, p. 194.

⁹⁵ *Vide idem, ibidem*, pp. 193-196. Nas pp. 189-190, diz: “Se a propaganda republicana tem sido desde o início uma propaganda educativa, se o partido republicano tem procurado, apenas ganhou hausto, refundir o português desde a escola primária, saneando o meio, tirando predomínio social à tradição e à rotina; se em vez de cifrar a sua aspiração na cobiça abjecta de substituir idiotas monárquicos por idiotas republicanos, ao contrário tomasse a sério a missão pastoral, estudando no gabinete as questões nacionais inadiáveis, e empregando a força dos comícios para impor aos governos o resultado desses estudos; se nos seus actos administrativos e políticos mostrasse inteireza, não apaparicando filhos nem fazendo do sufrágio uma chafarica pior que a dos contrários; se tivesse uma integral noção da liberdade, revelasse um espírito de tolerância antagónico do despotismo grotesco que em todos os actos públicos afixa; se por uma longa preparação sociológica ganhasse créditos, fundando o seu prestígio em serviços reais, que não em fritangas de retórica e intencionas ridículas donde os cabecilhas fogem, como a induzir que só a canalha se fez para a chacina – numa palavra, se em vez do batuque sinistro que resulta, o partido republicano se houvesse como um partido de intelectualidade e de reformas, sem dúvida os títulos de percursor o[u] *meneur* lhe estariam à justa, tornando-o árbitro dos destinos portugueses, e breve talvez senhor do mando. Doutra forma, esses republicanos que pretendem encarnar o espírito moderno e ter convertido à civilização a massa bruta, só pelo facto de mudarem a forma de governo, esses republicanos não são mais que o *transfert* da mesma tara hereditária que há 400 anos, em nome da religião, queimava judeus para lhes haver os bens, e há 75, em nome da liberdade, fazia dos sete mil e quinhentos bravos, no dizer de Herculano, oito ou dez milhões de comilões”.

⁹⁶ *Vide* Raul Brandão, *Memórias*, (edição de José Carlos Seabra Pereira), tomo I, Lisboa, Relógio d’Água, 1998, p. 77.

mental e educativa de base – que reside o seu afastamento gradual. Quando surgiu o franquismo, com todos os motivos de atracção para Fialho que já atrás referimos, este afastamento tornou-se maior, chegando a definitivo com o regicídio.

Estes artigos de Fialho publicados no Brasil dão-nos também a confirmação de que, no seu pensamento político, não há uma questão de regime. Exemplificando com o caso da Bélgica, governada há quase trinta anos por católicos, mas com a Igreja separada do Estado, com uma indústria pujante, um sistema de educação funcional, um nível cultural muito elevado e plenas liberdades públicas, declara que:

(...) só em Portugal se acredita ainda que as formas de governo tenham que ver na marcha perpetuamente evolucional das sociedades. As nações experientes, os homens de cultura e razão modalizada pelo estudo rigoroso da ciência social e da história, de há muito vêem como na realidade estas coisas, forma de governo e progresso social, vivem completamente estranhos uma à outra [...] Demais em países cultos e com uma noção definida de liberdade, república e monarquia constitucional são tabuletas anunciando uma só mercadoria. Não diferem quase como instrumento de governo. Dentro duma monarquia constitucional, como dentro de uma república constitucional, cabem todas as reformas que possa desejar a nação mais progressiva e ter proposto o directório republicano mais radical. Para implantar no país essas reformas, não vale a pena derribar o monarca para assentar no trono o presidente. O que é preciso é ter confiança na capacidade mental e moral do cidadão. O que é preciso é ter fé na sinceridade e honra política dos chefes. O que é preciso é curar da disciplina austera dos grupos. E tudo isto não é a forma de governo que o dá, mas uma instrução e uma educação singularmente perfeitas e solícitas”.⁹⁷

O estado em que o país se encontrava depois da implantação da República, ou seja, igual ou mesmo pior do que estava durante a monarquia, comprovava a sua ideia de que a base da mudança nacional tinha que ser a educação, visto que a alteração de sistema sem antes ser realizada tal reforma, era, na sua própria expressão, como um novo corte de cabelo numa cabeça que permanecia a mesma.⁹⁸ No fim de contas, o importante para Fialho era executar as reformas educativas, não interessava em que regime político fosse, desde que fosse constitucional. Se se criassem cidadãos, Portugal poderia progredir sem ser necessário mudar de uma monarquia para uma república. O problema não era um problema de regime, era um problema de falta de uma opinião pública esclarecida e de verdadeiras elites capazes de liderar o processo de regeneração nacional, que passava, também, pela formação dessa mesma opinião pública esclarecida.

⁹⁷ Fialho de Almeida, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 16-18.

⁹⁸ *Vide idem*, “Frederico Chagas”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 90-91.

Conclusão

Pensamos que é esta forma de pensar que explica a atitude contraditória, por vezes desconcertante, que Fialho demonstra no campo da opinião política. Ora vejamos. Durante os primeiros anos da década de 90, levado na corrente de contestação republicana e de pessimismo decadentista, clama por uma revolução que acabasse com o regime monárquico e exorta os republicanos à revolução. É a única altura em que faz um apelo claro à mudança de regime. Tendo em conta que, pelo menos em 1892, já tinha presente a concepção do papel secundário do regime político,⁹⁹ esse apelo deveu-se, provavelmente, ao ambiente exaltado do momento, ou à consciencialização de que, atingida aquela decadência de tal modo extrema, era impossível ao país enveredar por um caminho regenerador sem deixar a monarquia para trás. Ainda assim, não deixa de mostrar alguma esperança cada vez que um novo Governo de salvação toma posse,¹⁰⁰ chegando a sugerir determinadas reformas, ao mesmo tempo que vai criticando a acção dos dirigentes do Partido Republicano, como já vimos.

Depois, desiludido com o caminho tomado pelos republicanos para chegarem ao poder, um caminho que não parecia passar pela reforma da cultura e da mentalidade do povo, apoiou João Franco, a outra alternativa viável aos partidos monárquicos tradicionais, o qual, à partida, mostrava vontade de investir nessa área. Aqui encontramos outra alteração no seu pensamento: se no pós-Ultimatum se mostrava descontente com a apatia do Partido Republicano, cujo Directório privilegiava a via eleitoral e propagandística para chegar ao poder, nesta altura, já considera mais importante uma acção educativa de fundo, em detrimento da revolução e das vias violentas.

⁹⁹ “Tudo entretanto passaria à boa conta, se os povos em vez de esfomeados estivessem fartos, se os governos em vez de políticos fossem nacionais, se as escolas e os celeiros regurgitassem, se a agricultura florisse, e em toda a nação enfim houvesse motivos para ser grato, ou sequer benévolo, à monarquia. Dada esta plenitude da fortuna pública, fossem embora podres os cimos, a corte ignara, o burocracismo político e cúvido e infamado, pouco se daria ao país a forma de governo, sabido como nas nacionalidades dotadas de iniciativa, não é exclusivamente dela que impende, como outrora, a recta directriz do seu destino histórico no mundo” (*idem*, “Viagem real a Coimbra, ou como se conquistam as cidades – Amanhá”, in *Os Gatos—Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, vol. 6, nova edição, revista, prefaciada e anotada por Álvaro J. da Costa Pimpão, Lisboa, Livraria Clássica Editora, [imp. 1953], pp. 81-82).

¹⁰⁰ *Vide* Irkan [pseudónimo de Fialho de Almeida], “Cortar os Víveres”, in *Pontos nos ii*, vol. VI, nº 277, 17 de Outubro de 1890, pp. 330-331; Fialho de Almeida, “Quarto ministério de “salvadores” – Conclusão”, in *Os Gatos – Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, vol. 5, nova edição, revista, prefaciada e anotada por Álvaro J. da Costa Pimpão, Lisboa, Livraria Clássica Editora, s. d. [imp. 1951], pp. 110-114; *idem*, “Os salvadores da salva brava: suas primeiras inércias, tibiezas e empenhocas – A conclusão terrível”, in *Os Gatos—Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, vol. 5, pp. 117-143.

Quando chegamos à República, Fialho critica-a, mas, apesar de tudo, mostra-se expectante quanto à forma como ela se iria desenvolver no futuro: “E entretanto aguardemos os factos, façamos uma recepção gentil à fórmula nova, nunca esquecendo porém que esta aquiescência não quer dizer cumplicidade, mas simplesmente a expectativa ansiosa de um auditório correcto diante do primeiro acto dum drama cuja acção nem sequer ainda se esboçou”.¹⁰¹ Simultaneamente, recusa também o regresso da monarquia,¹⁰² quando, em anos anteriores, declarara que o “princípio monárquico” estava “tanchado no solo português” e era “perfeitamente apto à mais larga democracia”, desde que regenerado.¹⁰³

Foi este posicionamento hipercrítico e adaptável e esta independência político-partidária, frutos da personalidade complexa, eclética, diletante e revoltada de Fialho, juntamente com a fidelidade a uma ideia, que lhe permitiu apoiar, em vários momentos, projectos políticos diferentes – e até, na fase final da sua vida, rejeitar qualquer um – unidos, porém, na vontade de combater os vícios do sistema e regenerar o país. Valeu-lhe, de igual forma, a incompreensão dos seus contemporâneos e da posteridade no que diz respeito às suas opções políticas. O que ficou na memória cultural portuguesa foi a imagem de um pobre e fervoroso republicano que, ao tornar-se um proprietário rural no Alentejo, passara para o campo monárquico e franquista. Foi essa a posição, por exemplo, de Costa Pimpão, um dos principais estudiosos de Fialho.¹⁰⁴ No entanto, é o próprio Pimpão quem nos dá a conhecer uma carta inédita de Fialho, escrita em 20 de Fevereiro de 1910 a

¹⁰¹ *Idem*, “Lisboa, 1 de Novembro de 1910”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, p. 15.

¹⁰² “Com um rei inexperiente e pusilânime, que brinca com soldados de chumbo e não sabe dizer coisa com coisa; com uma rainha metedicha, que quer fazer política, tendo a prosápia imbecil duma criada; com chefes rotativos, atrasados de três séculos, e comprometidos em roubalheiras de Bancos e combinações ignóbeis de blocos; com uma corte de peraltas *ga-gás*, um conselho de estado de Acácios e Prudhommes, uma burocracia de cerdos e uma diplomacia de pavões, o regresso ao antigo regímen não é coisa que interesse mais um povo, nem transe que valha a pena resgatar em nome de quaisquer ideias de progresso ou de fortuna” (*idem, ibidem*, pp. 13-14).

¹⁰³ *Vide idem*, “A Morte do Rei”, in *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, pp. 105-106; *vide*, também, *idem*, “Hintze Ribeiro”, in *Figuras de Destaque*, pp. 210-211.

¹⁰⁴ *Vide* Álvaro J. da Costa Pimpão, *Fialho. I-Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945, pp. 119-120. Como já dissemos, é verdade que Fialho se aburguesou e ganhou uma feição mais conservadora após o casamento, o que também terá tido alguma influência na evolução do seu pensamento a todos os níveis: político, social, cultural. Porém, os motivos essenciais, como temos vindo a tentar demonstrar, são outros, mais complexos. O integralista António Sardinha, por sua vez, detectou em Fialho um “republicanismo de reacção”, ou seja, não um republicanismo convicto, mas sim, um republicanismo visto como única solução possível de afrontar a monarquia constitucional e liberal oligárquica. No fundo, esta interpretação é uma maneira de conseguir encaixar Fialho nos ideais monárquicos, mas antiliberais do Integralismo Lusitano: Fialho nunca foi um verdadeiro republicano, aproximando-se desse ideal apenas por reacção a uma monarquia decadente; essa monarquia decadente que ele criticava era uma monarquia constitucional [*vide* António Sardinha, *Ao Princípio era o Verbo*, Lisboa, Editorial Restauração, s. d. (imp. 1959), pp. 37-56]. Sobre as tentativas dos integralistas em identificar nas principais figuras intelectuais portuguesas do século XIX vestígios de concepções antiliberais, antidemocráticas, anticonstitucionais, antiparlamentares, *vide*, igualmente, Fernando Campos, *No Sagão do Liberalismo*, 2.^a edição, Lisboa, Edições Gama, 1944.

destinatário desconhecido, possivelmente Abel Botelho, onde o escritor vilafradense é esclarecedor quanto às suas opções políticas:

*– Porque me fiz monárquico? Acaso fui eu alguma vez, claramente, republicano? Percorrendo as páginas que no decurso da minha vida literária fui escrevendo, não se infere com precisão que eu tenha sido um adepto da fórmula republicana. Sou certamente um descontente indignado da política monárquica, um negador das virtudes privadas dos reis, um revoltado contra as injustiças e desmazelos dos reinados de D. Luís e D. Carlos, um panfletário que nos seus desesperos de inquieto patriota, frequentemente apela para outra coisa, e vezes sem conta também faz causa comum com o partido de oposição mais intransigente. Mas onde é que está escrita claramente, inconfundivelmente, a minha profissão de fé republicana? Onde deixei eu defendida por palavras ou por actos, a minha adesão formal a um advento próximo da República?*¹⁰⁵

Embora Fialho, de facto, ao contrário do que diz na carta, a certa altura, tenha defendido a necessidade de uma República em Portugal, também é verdade que confirma aquilo que temos vindo a dizer: não há uma questão de regime em Fialho, há, sim, uma crítica do *status quo*, nomeadamente dos vícios do sistema liberal, e um apoio às forças partidárias que, em determinado momento, parecem constituir-se como a sua melhor oposição e alternativa e como capazes de apostar no que era realmente importante, ou seja, a reforma da cultura e das mentalidades do povo português, nomeadamente, através de um meio privilegiado: as políticas de instrução e educação.

¹⁰⁵ Fialho de Almeida *apud* Álvaro J. da Costa Pimpão, *op. cit.*, pp. 123-124.

TÁBUA BIOGRÁFICA DE FIALHO DE ALMEIDA *

- 1857 – A 7 de Maio, nasce José Valentim Fialho de Almeida, em Vila de Frades, concelho da Vidigueira, no Baixo Alentejo. São seus pais Valentim Pereira de Almeida, natural da Vila de Oleiros, Beira Baixa, e de Mariana da Conceição Fialho, de Vila de Frades.
- 1861 – Nascimento da irmã, Maria de Jesus.
- 1866 – Ida para Lisboa, como interno do Colégio Europeu, Palácio dos Almadás, ao Conde Barão.
- 1867 – Nascimento do irmão Joaquim Tomás, doente e diminuído do entendimento.
- 1871 – Saída do Colégio, por apertos financeiros; fez exames liceais de terceiro ano, obtendo as melhores classificações em Desenho, vocação de Fialho que tem até aqui passado pouco mais do que despercebida. Passa a praticante de farmácia, no largo do Mitelo, Farmácia do Altinho, entre o Campo de Santana e o Paço da Rainha.
- 1874 – Estreia literária no jornal *Correspondência de Leiria*, a 22 de Novembro.
- 1875 – Frequenta o Liceu Francês de Lisboa; retoma os estudos.
- 1876 – Morte do pai, regresso a Vila de Frades. Retoma o trabalho na Farmácia e os estudos, fazendo exames liceais de Geografia, História e Matemática em que fica aprovado. Estreita relações com Manuel Teixeira-Gomes, Joaquim de Araújo e Fortunato da Fonseca. Cita Cesário Verde, no *Correspondência de Leiria*. Mais tarde dirá: *Cesário [...] foi na minha vida literária um dos poucos altares a que genuflecti com fervor cristianíssimo.* (in *Memoriam*, 1917)
- 1877 – Inscreve-se na Escola Politécnica de Lisboa. Põe termo, a 13 de Maio, à colaboração com o *Correspondência de Leiria*. Escreve o primeiro texto que integrará o seu livro de estreia, “O Funâmbulo de Mármore”.
- 1878 – Inicia colaboração em vários jornais e revistas da época (*Aurora do Cávado*; *Museu Ilustrado*; *Revista Académica Literária*; *A Renascença*); publicação do romancete *A Ruiva* nas páginas do *Museu Ilustrado*.
- 1879 – A 18 de Outubro, depois de completar os exames da Politécnica, matricula-se na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa. Inicia colaboração no jornal *Novidades*, dirigido por Jaime Vítor, assinando grande parte dos contos e crónicas sob o pseudónimo de Valentim Demónio.

* Agradece-se o contributo de Isabel Cristina Mateus na elaboração desta tábuia biográfica.

- 1880 – A 28 de Setembro, morte da irmã, com uma pneumonia. A 13 de Abril, Pinheiro Chagas publica, em *O Atlântico*, uma crítica à falta de originalidade dos escritores portugueses pós-queirozianos, “Os Escritores de Panúrgio”. A resposta, pela pena de Fialho, aparecida na revista *A Crónica* (de que Fialho foi fundador), passa por ser na opinião de Costa Pimpão o manifesto do naturalismo português.
- 1881 – Publica o seu primeiro livro de *Contos*, dedicado a Camilo Castelo Branco. Colabora no recém-fundado jornal *O Século* e no *Diário de Notícias*.
- 1882 – Publica o segundo livro de contos *A Cidade do Vício*. Estreia-se ainda na “crítica de arte” com uma crónica no *Jornal de Domingo*, crítica que, de forma regular e pioneira entre nós, exercerá até ao final da sua vida. Funda a revista *A Ilustração (Jornal das Famílias)* que terá, contudo, uma curta existência.
- 1884 – Inicia a publicação de alguns contos na revista *A Ilustração*, impressa em Paris e dirigida por Mariano Pina.
- 1885 – Termina a licenciatura em medicina, mas não defende tese. Nunca exerceu, salvo uma ou duas excepções (fugazmente na Pampilhosa e durante dois anos no Alentejo). Visita o Buçaco na companhia de Manuel Silva Gaio.
- 1886 – Director literário do jornal *O Interesse Público*. Confessa em carta privada a João Saraiva que, com 29 anos, está velho e acabado, devido a indigestões de amêijoas à espanhola, canoas de safio, iscas de fígado e um sem fim de iguarias. Considera-se um hipocondríaco e um dispéptico.
- 1887 – Amizade com Eugénio de Castro, a uma mesa do Martinho do Rossio.
- 1888 – Secretário de *O Repórter*, publicação dirigida por Oliveira Martins, onde dá à estampa a crítica *Os Maias*. Amizade com Guerra Junqueiro.
- 1889 – Publicação do primeiro caderno de *Os Gatos (Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa)* que sairá regularmente, em folhetos, até 1894.
- 1890 – A 11 de Janeiro, Ultimato inglês. Fialho é havido por republicano radical. A 25 de Novembro, António Nobre, em carta a Alberto de Oliveira, dá conta do conceito que Eça fazia de Fialho: *E passa uma vida criminosa: não trabalha, só cafês, dizendo mal de tudo, cheio de azedume, – é pena, dizem-me que é uma existência perdida. Confirmei o que ele disse de Fialho*. Roda do Martinho do Rossio: Brito Camacho, Teixeira-Gomes, Gualdino Gomes. Redactor de *Pontos nos ii*, de Rafael Bordalo Pinheiro, onde colabora sob o pseudónimo de Irkan. Sai na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queiroz, o conto “Ave Migradora”. Publicação de *Lisboa Galante*.
- 1891 – A 31 de Janeiro, revolução republicana do Porto. Única tentativa teatral (?) conhecida de Fialho, *Trinca-Fortes na Parvónia*, paródia em um acto e seis cenas, que passou no palco como Revista e apareceu depois coligida no livro póstumo, *Actores e Autores*.

- 1892 – Publicação de *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo)*.
- 1893 – A 23 de Novembro, casa com Emília Augusta Garcia Pêgo, de 32 anos, natural de Cuba, onde Fialho se instala, abandonando Lisboa. Publicação de *O País das Uvas*.
- 1894 – A 21 de Setembro, morte de Emília Augusta Garcia Pêgo, atacada pelo vírus da tuberculose. Fialho, que sonhou aos 15 anos ser um elegante de Cascais ou Sintra, acabou lavrador agrícola remediado no país cerealífero, de chapéu de palha no Verão e safões de lã no Inverno. O seu dandismo foi todo mental, não de alfaiate. Está ainda por fazer a semiótica da indumentária de Fialho, sobretudo nas suas visitas à capital.
- 1895 – Viagem ao Algarve, (talvez) a convite de Teixeira-Gomes.
- 1896 – Publicação do conto *Madona do Campo Santo* em edição autónoma, promovida por Eugénio de Castro.
- 1900 – Publicação de *À Esquina (Jornal de um Vagabundo)*.
- 1901 – Primeira viagem a Espanha (Salamanca e Valhadolid).
- 1902 – A 15 de Janeiro, morte da mãe, com uma congestão pulmonar, de origem gripal. Viagem pelo norte do país.
- 1903 – Segunda viagem a Espanha (Galiza). Declara a Lopes de Oliveira, a propósito porventura do projecto de romance *Os Cavadores*, que não escreve porque os leitores que lhe interessam em Portugal são três centenas e não há modo de haver grandes escritores sem grande público, declaração que aliás já exarara na “Autobiografia” publicada no livro de 1900.
- 1905 – Terceira viagem a Espanha (Galiza), de que resulta o “livro” *Cadernos de Viagem*.
- 1907 – Viagem pelo norte do país, Espanha e Galiza.
- 1908 – A 1 de Fevereiro, no Terreiro do Paço, assassinato do rei D. Carlos, depois de uma segunda revolução republicana falhada, a 28 de Janeiro, em Lisboa. Fialho, crítico virulento do regicídio.
- 1910 – Viagem pela Europa com Xavier de Carvalho e Tomás Borba (Espanha, França, Suíça, Alemanha, Bélgica e Holanda). A 5 de Outubro, em Lisboa, revolução republicana vitoriosa.
- 1911 – Hostilidade do governo republicano contra Fialho. Carta a Coelho Neto, queixando-se de cardiopatia, artrite, angina de peito, neurastenia e ptose dupla dos rins. A 1 de Março, na Tabacaria Fonseca, na vila da Cuba, redige testamento, modelo de serenidade estóica e generosidade social. A 4 de Março, por volta das 22 horas, falece na vila de Cuba. O seu corpo foi depositado no jazigo de família de Vicente Taquenho, enquanto se procedia à construção do seu, projectado por José Queirós e dirigido por Simões de Almeida Sobrinho,

para onde os seus restos mortais foram trasladados em 1931. Entre os inéditos que deixou, e que foram dados à estampa depois do falecimento, assinala-se a carta ao livreiro Gomes de Lisboa sobre Cesário Verde, ainda hoje um dos trabalhos mais perspicuos sobre o autor d' "O Sentimento dum Ocidental".



BIBLIOGRAFIA – FIALHO DE ALMEIDA*

1. De Fialho de Almeida

1.1. Livros Editados em Vida

Contos [com dedicatória a Camilo Castelo Branco], Porto, 1881.

A Cidade do Vício [narrativas], Porto, 1882.

Os Gatos [publicação semanal, depois mensal, de inquérito à vida portuguesa; 57 opúsculos reunidos hoje em seis volumes], Porto, 1889-1894.

Pasquinadas (Jornal dum Vagabundo) [crítica], Porto, 1890.

Lisboa Galante (Episódios e Aspectos da Cidade) [crónica; contos], Porto, 1890.

Vida Irónica (Jornal dum Vagabundo) [crítica], Lisboa, 1892.

O País das Uvas [narrativas; ilustrações de Julião Machado], Lisboa-Porto, 1893.

Madona de Campo Santo [narrativa; retrato de Fialho por Celso Hermínio; edição promovida por Eugénio de Castro], Coimbra, 1896.

À Esquina (Jornal de um Vagabundo) [crítica e narrativas; inclui “Autobiografia: Eu”], Coimbra, 1900.

1.2. Livros Póstumos

Barbear, Pentear (Jornal dum Vagabundo) [crítica], Lisboa, 1911.

Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos), Lisboa, 1912.

Estâncias de Arte e de Saudade [viagens], Lisboa, 1921.

Aves Migradoras [narrativas; com título definitivo, a partir de 1945, da responsabilidade de Costa Pimpão, *Ave Migradora*], Lisboa, 1922.

Figuras de Destaque [crónica e esboços biográficos], Lisboa, 1924.

Actores e Autores (Impressões de Teatro), 1925.

* Agradece-se a colaboração profícua de Isabel Cristina Mateus e Luís Amaro na elaboração deste esboço. Indica-se para Fialho apenas a data da primeira edição. Albino Forjaz de Sampaio, na colaboração que deu ao *In Memoriam* (1917), “Fialho de Almeida. Notas Bio-Bibliográficas e Iconografia”, aponta quatro prefácios escritos por Fialho e três traduções suas para o teatro, todas tiradas do francês, que aqui deixamos de lado; afirma ainda ter havido impressão dum romance de Fialho, *A Quebra*, que o escritor mandou depois destruir e de que não sobreviveu um único exemplar. Na bibliografia passiva registamos sobretudo volumes (impressos ou policopiados); a excepção, ponto 2.4, diz respeito a textos recentes significativos. O mais profícuo elenco bibliográfico de Fialho, quase exaustivo na paciente recolha da importante colaboração jornalística do escritor, encaderna-se hoje no anexo final dum dos mais recentes estudos académicos feitos sobre o trastagano, *A Ideia de Decadência Nacional em Fialho de Almeida*, de Ricardo Revez (v.).

Vida Errante [crítica], Lisboa, 1925.

Cadernos de Viagem [viagens; organização de Maria de Lourdes Carita], Compostela, 1996.

Em Évora [capítulo de *Estâncias de Arte e Saudade*; edição de Joaquim Palminha Silva], Évora, 2002.

Três Cadáveres posfácio e fixação do texto de Maria Helena Santana, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

1.3. Colaboração

Livro Proibido (Profecias, Farças & Sandices) [em colaboração com Henrique Vasconcelos e Manuel Penteadó; ilustrações de Celso Hermínio e Francisco Teixeira], Lisboa 1904.

1.4. Antologias, Coleções e Obras Completas

Os Gatos [col. “Clássicos e Contemporâneos”, dirigida por Jaime Cortesão; prefácio e selecção de José Lins do Rego], Rio de Janeiro, 1942.

Fialho de Almeida [col. “As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa”; introdução, selecção e notas de Jacinto do Prado Coelho], Lisboa, 1944.

Antologia de Fialho d’ Almeida [org. de Manuel da Fonseca, que assina um longo estudo introdutório, pp. 11-54], Cuba-Vidigueira, Câmaras Municipais, 1984.

Os Gatos [“Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses”; selecção e introdução de Maria Antónia Carmona Mourão e Maria Fernanda Pereira Nunes], Lisboa, Ulisseia, s. d. [1986].

Obras Completas de Fialho de Almeida [20 volumes], Lisboa, Círculo de Leitores, 1991-1992.

Fialho de Almeida – Obras Completas, V vols., intr. A. Cândido Franco, s/l, RBA coleccionables e Círculo de Leitores, 2006.

1.5. Epistolografia

Anais da Biblioteca Nacional [Rio de Janeiro], “Correspondência Passiva de Coelho Neto” [com duas cartas de Fialho; 1.1.1909 e 14.1.1911], vol. 78-1958, Rio de Janeiro, 1963.

Figueiredo, Campos de, *Biografia Literária de Manuel da Silva Gaió* [com seis cartas de Fialho a M. Silva Gaió], Coimbra, 1943.

1.6. Livros Traduzidos (recentes)

La Pelirroja [A Ruiva], trad. de Antonio Sáez Delgado, Cáceres, Periférica, 2006.

2. Sobre Fialho de Almeida

2.1. Livros, Opúsculos e Policopiados

Almeida, Maria Manuela Carvalho de Almeida, *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado. Balzac e Fialho de Almeida*, Braga, 1997.

Andrade, Henrique Botelho de, *Fialho: sua Obra, sua Personalidade*, Lisboa, 1947.

Buescu, Maria Helena Carvalhão, *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, Porto, Campo das Letras, 2001.

Botelho, Luiz F., *Fialho através da sua Obra. Estudo Crítico* [edição póstuma], Porto, 1917.

Biblioteca Nacional de Lisboa. Sala Fialho d'Almeida [“Catálogo geral da livraria legada pelo notável escritor José Valentim Fialho d'Almeida à Biblioteca Nacional de Lisboa”], Coimbra, 1914.

Braga, Duarte, *Espaços e Imaginários da Fronteira em “O Sentimento dum Ocidental”, em Narrativas de Fialho de Almeida e n'Os Pobres de Raul Brandão* [policopiado; dissertação de mestrado em Estudos Comparatistas], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

Burity, Braz, *Ídolos, Homens e Bestas. I. Fialho de Almeida*, Porto, 1931 [com ilustrações de Abel Salazar].

Caeiro, Maria da Conceição Barrancos, *As Comparações no Estilo de Fialho de Almeida* [dissertação de licenciatura], Lisboa, 1962.

Camacho, Brito, *De Bom Humor*, Lisboa, s/d.

Cardoso, Nuno Catharino, *Camilo, Fialho e Eça*, Lisboa, s/d [1923].

[Cavalheiro Rodrigues?], *Câmara Municipal de Lisboa. Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário do Nascimento de José Valentim Fialho d'Almeida* [catálogo com bibliografia, documentação e iconografia], Lisboa, 1957.

Chaves, Castelo Branco, *Fialho de Almeida. Notas sobre a sua Individualidade Literária* [prefácio de António Sardinha], Coimbra, 1923.

Coelho, Jacinto do Prado, *Situação de Fialho na Literatura Portuguesa*, separata de *Annali*, I, Nápoles, 1959.

Coelho, Jacinto do Prado, *Problemática da História Literária*, Lisboa, 1961.

– *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1977.

Costa, Correia da, *Eça, Fialho e Aquilino*, Lisboa, 1923.

Costa, João, *A Livraria de Fialho de Almeida*, Coimbra, 1915.

Costa, Lucília Verdelho da, *Fialho d'Almeida. Um Decadente em Revolta*, Lisboa, Frenesim, 2004.

- Décio, João, *Introdução ao Estudo do Conto de Fialho de Almeida*, Coimbra, 1969.
- Franco, António Cândido, *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, 2002.
- Gallis, Alfredo, *Intelectuais. III – Fialho d’Almeida*, Lisboa, 1903.
- Gastão, Marques, *Teixeira de Pascoaes. Fialho de Almeida*, Lisboa, 1938.
- Guimarães, Luís de Oliveira, *O Espírito e a Graça de Fialho*, Lisboa, 1957.
- Ideias, José da Costa, *O Fantástico em Fialho de Almeida e Jean Lorrain: Pessimismo e Decadentismo Finisseculares*, Lisboa, FCSH, Universidade Nova de Lisboa (dissertação de doutoramento em Estudos Portugueses e Comparatistas; policopiado), 2010.
- Lagrecia, Francisco, *Em Defesa do Mestre. Resposta a Fialho d’Almeida sobre o que Escreveu contra Eça de Queiroz*, São Paulo, 1906.
- Lemos, Virgílio de, *Aspectos do Adjectivo nos Contos de Fialho de Almeida*, Porto, 1964.
- Lessa, Almerindo, *Fialho de Almeida ou a Campanha Eugénica de um Prosador*, Lisboa, 1938.
- *Fialho de Almeida: História do mais Célebre Eugenista Português*, São Paulo, 1941.
- Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, 1987.
- Lopes, Renata Rodrigues, *Vida Urbana e Vida Literária em Fialho de Almeida* (dissertação de mestrado), Rio de Janeiro, UERJ, 2009.
- Louro, Estanco, *A Literatura de Ideias na Obra de Fialho de Almeida e os Problemas Nacionais*, Lisboa, 1929.
- Machado, Álvaro Manuel, *Les Romantismes au Portugal. Modèles Étrangers et Orientations Nationales* (dissertação de doutoramento), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.
- Machado, Elisa Maria Pinto de Leão Temudo, *Subsídios para o Estudo do Léxico de Fialho de Almeida* (dissertação de licenciatura), Lisboa, 1948.
- Malpique, Cruz, *No Centenário de Fialho de Almeida (1857-1957)*, Aveiro, 1957.
- Martins, António Coimbra, *Portrait de Fialho*, Coimbra, 1954.
- Mateus, Isabel Cristina, *Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.ª: Notas Soltas para um Livro do Desassossego* [separata da revista *Diacrítica*, n.º 20], Braga, Universidade do Minho–Centro de Estudos Humanísticos, 2006.
- “Kodakização” e Despolarização do Real. Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida [prefácio Vítor Aguiar e Silva, pp. 13-16; foi dissertação de doutoramento, Universidade do Minho, 2006], Lisboa, Caminho, 2008.

- Medeiros, João Bosco, *Razão e Desrazão no Mundo Estético-Sincrético de Fialho de Almeida* (dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, 1994.
- Neves, Francisco Correia das, *A Estepe das Abetardas* [com texto sobre Maria Augusto Pato Galinha, segunda mulher do feitor de Fialho de Almeida], Beja, 2003.
- Oliveira, Cecília Teixeira de, *L'Influence de la France dans Fialho de Almeida* [tese de doutoramento], Bordéus, 1967.
- Oliveira, Lopes d', *Intelectuais, III. Fialho de Almeida*, Coimbra, 1903.
- Pellegi, Franca, *Fialho de Almeida e i suoi 'Racconti'* [dissertação de licenciatura], Roma, 1958.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa, *Fialho. Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra, 1945.
- Revez, Ricardo Manuel Casadinho, *A Ideia de Decadência Nacional em Fialho de Almeida* [policopiado; dissertação de doutoramento], Lisboa, Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2009.
- Ribeiro, Fléxa, *Fialho d'Almeida: Visão Estética de sua Obra*, Lisboa, 1911.
- Saavedra, Alberto, *A Linguagem Médica Popular de Fialho*, Porto, 1915.
- Sampaio, Albino Forjaz de, *Fialho de Almeida* [com iconografia], col. "Patrícia", Lisboa, 2.^a ed. (atualizada), 1925.
- Santos, Victor, *Polimorfismo Estético de Fialho. Antologia Colorida* [conferência], Lisboa, 1957.
- Saraiva, Maria Manuela Simões, *O Conto em Fialho de Almeida e em Miguel Torga* [dissertação de licenciatura], Lisboa, 1949.
- Vieira, Lilian Cristina da Silva, *A Imaginação Grotesca na Prosa de Fialho de Almeida: uma "Diabólica Óptica Deformante"* (dissertação de mestrado; policopiado), Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.
- Villa-Moura, Visconde de, *Fialho de Almeida* [com desenho de António Carneiro], Porto, 1917.
- Zokner, Cecília Teixeira de Oliveira, *A Influência da França na Obra de Fialho de Almeida*, Curitiba (Brasil), 1974.

2.2. Colectivos

Fialho de Almeida. In Memoriam [org. por António Barradas e Alberto Saavedra no sexto aniversário da morte do escritor; colaborações de Alberto Pimentel, Albino Forjaz de Sampaio, Álvaro Cabral, António Arroio, António Correia de Oliveira, A. M. Rita Martins, António Sardinha, Augusto de Castro, Bento Mântua, Brás Burity, Brito Camacho, Câmara Reis, Cláudio Basto

(“A Linguagem de Fialho”, pp. 71-99), Delfim Guimarães, Domingos Guimarães, Eduardo Schwalbach Lucci, Eugénio de Castro, Garcia Pulido, Gomes de Carvalho, Guedes de Oliveira, Guerra Junqueiro, Henrique Lopes de Mendonça, J. de Mello Vianna, Joaquim Costa, Kol D’Alvarenga, Luiz de Magalhães (“Fialho – O Prosador e o Humorista”, pp. 154-157), Manuel da Silva Gaio (“Fialho de Almeida – Feição Literária do Contista”, pp. 157-176), Manoel de Sousa Pinto, Mário Florival, Martinho Nobre de Melo, Mendes dos Remédios, Philéas Lebesgue, Ribera i Rovira, Santos Tavares, Silva Carvalho, Silva Telles, Sousa Costa, Tomás Borba, Xavier Vieira, António Barradas (“Fialho Médico”, pp. 238-255), Alberto Saavedra, correspondência de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Antero de Figueiredo, Augusto Gil, Cândido de Figueiredo, Fortunato da Fonseca, Vicente Taquenho; documentos (inédito de Fialho sobre Cesário Verde; certidão de nascimento, certidão de óbito, testamento de Fialho; iconografia de Teixeira Lopes, Columbano, António Carneiro, Costa Mota Sobrinho, José Malhoa, Francisco Teixeira, Rafael Bordalo Pinheiro, Celso Hermínio, fotografias de Fialho); capa e vinhetas de António Lima], Porto, IV-III-MCMXVII.

Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida [dir. Luísa Ricardo Barbosa], n.º 1 [notícias, reproduções, iconografia], Novembro, Cuba, 1999; n.º 2 [colab. de Joaquim Palminha Silva, José Lins do Rego, Maria de Lourdes Carita, Miguel Rego, Rocha Martins; noticiário e iconografia valiosa], Setembro, 2000.

2.3. Bibliografias

Anselmo, Artur, “Subsídios para uma Bibliografia Passiva de Fialho d’Almeida”, in *A Cidade do Vício*, 10.^a ed., Lisboa, 1982.

Sampaio, Albino Forjaz, “Notas Bio-Bibliográficas e Iconografia” [inclui notícia das traduções que Fialho fez e dos prefácios que escreveu], in *In Memoriam* [pp. 288-295], 1917.

Silva, Joaquim Palminha, *Bibliografia Passiva de Fialho de Almeida*, Beja, 2000.

2.4. Estudos e Artigos

Aguiar e Silva, Vítor, “Fialho de Almeida e o Problema Sociocultural do Francesismo”, *Actes du Colloque: Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983.

- Bernardes, José Augusto Cardoso, “Fialho de Almeida: uma Estética de Tensões”, in Reis, Carlos (ed.), *História da Literatura Portuguesa (O Realismo e o Naturalismo)*, Lisboa, Alfa, vol V, 2001.
- Cabral, Eunice, “As Ilusões Perdidas”, *Público/Leituras*, 14 de Março, 1998.
- “Inovações da Literatura pós-naturalista em *Portrait of a Lady* de Henry James e em “Dois Primos” de Fialho de Almeida”, *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- “As Escritas “Artista” e Decadente em alguns Textos Narrativos Oitocentistas–*Contos* de Fialho de Almeida e *À Rebours* de Huysmans”, *Actas do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Universidade de Évora [CD, ISBN 972-778-072-5], 2004.
- Franco, António Cândido, “Fialho de Almeida, 150 Anos. A Inventiva Vocabular”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XXVII, n.º 963, 29 de Agosto, 2007, pp. 25 (v. Revez, Ricardo).
- “Evocação de Fialho de Almeida (cento e cinquenta anos depois do seu nascimento), in *A Cidade de Évora*, boletim de cultura da Câmara Municipal, II Série, n.º 7, 2007-2008 (apareceu em 2009), pp. 563-7.
- Mateus, Isabel Cristina, “Fialho de Almeida e a Modernidade: as Cavernas do Medo e os Monstros da Escuridão”, in Sousa, Carlos Mendes de e Patrício, Rita (ed.), *Largo Mundo Alumiado: Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos-Universidade do Minho, 2004.
- “Fialho de Almeida, Modelo Literário de Miguel Torga”, in *A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi*, *Actas do II Congresso Internacional sobre Miguel Torga*, Coimbra (coordenação de Isabel Ponce de Leão), vol. I, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2007.
- “Fialho de Almeida Nasceu há 150 anos”, jornal *Público*, 7 de Maio, ano XVIII, n.º 6247, 2007.
- “*Cultura Portuguesa e Expressionismo* de Eduardo Lourenço: uma (re)visão”. Comunicação apresentada no VI Congresso Internacional da Associação de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas, 6-8 de Novembro 2008, Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Universidade do Minho: http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf, 2009.
- “Sob o signo de Goya: Diálogos Ibéricos em torno do Modernismo”, in *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade* (org. de Xaquín Nuñez Sabarís), col. Húmus, CEHUM, Universidade do Minho, 2011.

- “Evocação de Fialho de Almeida”, *Colóquio Comemorativo do Centenário da morte de Fialho de Almeida*, Palácio da Independência, Lisboa, 4 de Março de 2011 (em publicação).
- Pereira, Luci Ruas, “Fialho de Almeida e João do Rio: Portugal entre Ressentimento e Fascínio”, in *Revista de Letras*, n.º 59, Universidade Federal do Paraná, 2003, pp. 185-95.
- Silva, Joaquim Palminha, “No Primeiro Centenário da Morte de Fialho de Almeida”, in *A Defesa*, Évora, 19 de Janeiro, 2011, p. 6.
- “Quem tem Medo de Fialho de Almeida”, in *Diário do Sul*, Évora, 31 de Janeiro, 2011, p. 6.
- “No País das Uvas com Fialho de Almeida”, in *Diário do Sul*, Évora, 2 de Fevereiro, 2011, p. 4.
- “Fialho de Almeida: Pequeno Ensaio Biográfico”, três partes, in *Diário do Sul*, Évora, 6, 10 e 12 de Fevereiro, 2011.
- “Dos Gatinhos a *Os Gatos*”, in *Diário do Sul*, Évora, 16 de Fevereiro, 2011, p. 4.
- Revez, Ricardo, “Fialho de Almeida, 150 Anos. Retrato duma Época”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XXVII, n.º 963, 29 de Agosto, 2007, pp. 24-5.



DOCUMENTOS

FIALHO DE ALMEIDA · CEM ANOS DEPOIS





A MORTE DE FIALHO VISTA POR MANUEL DA FONSECA*

Pelo fim da tarde de 4 de Março de 1911, em Vila de Frades, Fialho, no exercício dos seus afazeres de lavrador, acaba de pagar ao pessoal da lavoura. Sobe para o carro, puxado as mulas. Já perto de Cuba sente-se mal. Grita para o carreiro:

– Toca nas bestas se queres que chegue vivo a casa!

Pouco depois de entrar a porta, morre. Completaria cinquenta e quatro anos daí a dois meses, a 7 de Maio.

A morte, ocorrida três dias após fazer o testamento, dividiu as opiniões. De entre os íntimos, que conviveram com ele durante os últimos anos que passou em Cuba, uns tantos, se não a maioria, opina pela morte natural. O testamento, segundo alguns, tê-lo-ia feito na altura devido a uma operação difícil a que brevemente se devia sujeitar. Mas os escritores contemporâneos, a própria tradição oral, tanto de Cuba, como das terras em redor, é unânime: Fialho matou-se.

Quanto a estes, o próprio testamento de Fialho feito tão de véspera, a 1 de Março, as tantas cartas escritas a 2 e a 3, de resposta, já com atraso, a correspondência recebida, o facto de não constar na Conservatória do Registo Civil a causa da morte, a certidão de óbito extraviada e omissa o registo, levou naturalmente a maior parte das pessoas a uma conclusão: suicídio.

A vida dos grandes escritores, com o tempo, transforma-se, modelada pela obra que realizaram. Assim aconteceu com Fialho. Ergueu o sortilégio da arte de escrever a tamanha altura, que essa mesma arte sortilêga para sempre elevou ao drama os seus passos na vida. Esta imita aquela, no dizer do poeta.

* Um dos últimos trabalhos de Manuel da Fonseca foi o amanho duma vasta e pessoal colectânea de textos de Fialho, a que acrescentou longo estudo do seu punho (pp. 11-54), além de curta nota exordial, com a data de 22-7-1984. O trabalho, titulado *Antologia de Fialho d'Almeida*, foi editado pelos Municípios da Cuba e da Vidigueira (1984). Poeta da *planície*, contista do *fogo*, narrador e cronista de cerros e searas, vindo à luz no mesmo ano em que Fialho partiu, não podíamos neste livro de homenagem ao poeta de *O País das Uvas* deixar de associar a este o nome do narrador de *Cerro maior* e *Aldeia Nova*, como noutros momentos se faz com três outros grandes vultos da província natal de Fialho, Antunes da Silva, Florbela Espanca e Manuel Ribeiro. O texto apresentado, com título nosso, é curto mas representativo passo do estudo acima referido. A tese do suicídio de Fialho, ventilada no texto, unânime ou não, exige cautela; basta ler a carta que ele escreveu poucas semanas antes de falecer a Coelho Neto, adiante reproduzida, para se perceber o cuidado que o estado de Fialho inspirava. E certidão de óbito existe, ainda que lá não figure a causa do óbito.

FIALHO DEPOIS DA MORTE POR RAUL BRANDÃO*

Vou à Vidigueira e da Vidigueira a Vila de Frades para ver a casa de Fialho. Atravesso um vale vistoso e alegre – é na Primavera –, uma ponte sobre o ribeiro que corre entre choupos. Lá em baixo fica o barracão velho que lhe serviu de cenário para “Os Pobres”, e logo adiante a povoação, desafogada entre hortas, olivais e campos, limitados ao longe pelo traço roxo da serra. Passo pela escola nova, com o seu grande letreiro no alto – *Fialho de Almeida* –, mas muito mais me interessa a escola velha, com grades de prisão, onde o pai do grande escritor ensinou ao rapazio as primeiras letras – e paro no larguinho onde ele nasceu, silencioso, isolado, deserto. Não passa ninguém. A casa ao rés-do-chão, com um grande portão de lavoura, fica em frente da pequena igreja caiada, da Misericórdia. Mulheres de negro, com o cântaro no quadril, dois mouros velhos à porta da igreja – e cal, cal sob o céu de esmalte.

A casa, dizem-me, está como quando a deixou: o mesmo papel banal nas paredes, os mesmos quadradinhos oleográficos na sala de jantar, onde trabalhava para apanhar o Sol que entra por ali dentro. Vulgaridade sem uma nota de arte ou de intimidade na casa deste homem que tanto falava de quadros, de gravuras, de mobiliários decorativos. No fundo era um misto de cavador e de boémio.

A única parte bonita da habitação é o pequeno jardim mourisco, com alegretes caiados de branco e flores antigas e desusadas nos canteiros.

Aqui noivou Fialho, dormindo ambos no mesmo quarto, e o mesmo aconteceu em Cuba, para onde se mudou passado um mês.

– E a vinha?

A vinha e o pomar são no sítio de Antaste, herdade que se chama dos Antas.

Saio para o largo, para as ruas com fiadas de casinhas brancas e térreas, de telhados formando linha em ziguezague no céu, e imagino o que isto será no calor tórrido de Agosto. O Sol ofusca. Nem uma sombra, nem uma pessoa com quem se possa conversar. A praça deserta, a botica deserta – e um milhafre pairando lá no alto, imóvel como um bronze na abóbada invariável do céu...

* No terceiro volume das *Memórias*, que titulóu *Vale de Josafat* (1933), dedicou Raul Brandão todo um capítulo a Fialho de Almeida, que desenvolve afinal o que dele já dissera, e tanto fora, no primeiro volume do mesmo livro (1919). É desse capítulo que tiramos o passo que aqui damos. Sobre a vila da Cuba, convém porém confrontar o carregado e repulsivo desenho de Brandão, a carvão negro fuliginoso, com as palavras deslumbradas, plenas de luz e de sonho, com que Fialho na abertura de *O País das Uvas* dela fala, ele que lá viveu os últimos dezoito anos, lá morreu e lá dorme hoje o que do seu corpo resta.

Cuba é pior – Cuba é muito pior. Não passa ninguém nas ruas, que exalam uma tristeza mesquinha e fétida. Está-se a léguas do aduar africano, que ao menos é pitoresco; do campo e da sua alegria: é a vida espiada entre pessoas condenadas a viverem juntas e que acabam por não se poderem ver. Casas banais, de gente que nem repara onde vive, não olha senão o lado utilitário das coisas e que parte de manhã para a lavoura, juntando-se à noite nas adegas, ao pé das talhas onde recoze um vinho espesso e forte. Quando chega Agosto, isto fica reduzido a uma ossada, com o milhafre agarrado (não despega nem bole) no céu implacável. Numa das ruas estreitas, com dois metros de largura, a Rua João Vaz, fica a casa de Fialho. Se ele deitasse a cabeça de fora do quarto, metia-se logo pela janela do vizinho dentro. Pátio de entrada e à esquerda gabinete de trabalho horrível – papel a despegar-se das paredes –, escritório de tabelião, em todo o seu esplendor. Camilo também vivia assim... Noutro aposento pegado, sem luz, os livros; depois, a sala de jantar e o quarto de dormir, onde ele e a mulher ficavam juntos até se declarar a tuberculose que a matou! Demoro-me no escritório diante da *chaise-longue* onde morreu, ao voltar da vinha, numa carripiana, a toda a pressa, já sufocado pelo ataque de *angina pectoris*.

Quem será este tipo incaracterístico, com fisionomia de meia idade, que fala da morte, da dor, dos interesses e dos móveis do grande escritor, sempre com o mesmo tom de voz inexpressivo e monótono? – Não senhor, não quero ver mais nada nem ouvir mais nada! – Saio com a impressão da fealdade que se me pega. Sinto-me perto do inferno em que viveu. Saio com a impressão de que todas as almas banais do mundo se juntaram aqui, nesta pequena terra concentrada, pesando sobre ele a asfixia e a morte.

Há homens a quem o amor transforma a existência. Ele, não; ele carregou, como uma grilheta de que nunca conseguiu desfazer-se, o sentimento da sua inferioridade física e a crosta dos labrostes antepassados. E isto – para maior contradição e sofrimento – uma alma delicada e feminina...

Via dolorosa de sarcasmo e de dor que termina aqui, figura contraditória que, à medida que se afasta, me parece maior. Lívida e maior. Exausta e maior... Tudo acaba na terra? O fantasma que se pôs a caminho soluça cada vez mais alto. Nem com a morte o debate cessa. A dor está viva, o desespero vivo como na primeira hora. Folheio-te e a tua voz persegue-me. Talvez a felicidade te fosse vedada na vida – talvez teu quinhão fosse outro... Maior.

FIALHO DE ALMEIDA POR GUERRA JUNQUEIRO*

Ouve lá, burguês rotundo. Um exemplo. Ouviste já nomear por acaso o Fialho de Almeida? Vagamente. Ora bem: esse Fialho é a mais rica natureza artística que Portugal tem gerado há duas dúzias de anos. Um talento grande, rutilando em génio por instantes. Em génio, sim. Leiam “Os Pobres”, “O Filho”, “A Velha”, o “Idílio Triste”. Natureza de sensibilidade vibrátil, agudíssima, quase mórbida. Depois português, idolatrando o seu Alentejo, adorando a sua pátria, instintivamente, organicamente, como a raiz adora a terra.

A uma tal natureza, em Lisboa, de 90 a 93, hora a hora assistindo à decomposição putrefacta daquela percevejaria nauseante, não lhe era lícito o refúgio nirvânico dos metafísicos ou dos hábeis na decantada torre de marfim. O Fialho estava pobre e o marfim muito caro. Índole ardente e valorosa, palpitante de plebeísmo robusto, de humanidade sanguínea, olvidou planos de arte, sonho alado, quimera astral, e de chicote nas unhas, mordaz e mordendo, arremeteu contra a farandagem da sociedade lisboeta, como alguém que marchando direito a um nobre destino, se atirasse de repente às ondas, aventurando a vida – para salvar um bêbado.

Entre os projectos literários do admirável artista, um havia mais que todos acariciado e fecundo, *Os Cavadores*, rústico poema, síntese sublime da vida da terra, da planta e do camponês, obra de fisiologista, de psicólogo e de poeta, ressumando sangue, transpirando lágrimas, drama tangível e real, movendo-se numa atmosfera enigmática de infinito e sonho. Um livro elevado. Lisboa rasgou-lho. Em troca deu-lhe *Os Gatos*. Dum poeta épico fez isto: um varredor da Baixa. O Fialho durante três anos varreu o Chiado, espiolhou a Havaneza, catou S. Bento. Os trapos converteram-no em trapeiro. A águia baixou a milhafre. O milhafre é útil, depura e limpa. *Os Gatos* foram, em parte, uma obra de justiça, por vezes de cólera. Mas o rancor dos bons denota ainda bondade. Só os grandes idealistas desceram a grandes satíricos. Cristo dava chicotadas.

N’*Os Gatos* estoura de quando em quando um rugido de tigre. É o melhor panfleto. O resto, tirante algumas páginas literárias, maravilhosas, descamba na insignificância – cisco, anedotas, noticiário, zero. O estilo não basta. Uma melancia em bronze não deixa de ser uma melancia. *Os Gatos* tem valor moral e valor de

* Trecho das “Anotações” finais do poema *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro.

arte. Mas este é relativo, e portanto inferior, e aquele ineficaz, e portanto menos proveitoso. Varrer Lisboa n' *Os Gatos*, acho bem; varrê-lo no *Diário do Governo*, acharia ótimo. Conclusão: o dismantelamento da sociedade portuguesa actuou no espírito impressionável dum grande poeta, esterilizando-lhe a génese da obra humana, imorredora, e fecundando-lhe a semente da obra particularista e transitória. Desviou do seu curso natural a água límpida que regava plátanos e searas par com ela inundar estrumeiras e desentupir esgotos.

Bom burguês, compreendes agora o que é a falência dum espírito? Calcula, pois, em dois milhões de consciências, o *déficit* moral, a ruína interior, que os teus guardas-livros não escrituram nas agendas. Perdeste dinheiro, meu rico homem, na quebra fraudulenta dum banco? O Fialho e nós perdemos *Os Cavadores* na quebra fraudulenta duma nação. O prejuízo maior foi o nosso. O nosso, o da pátria. Porque é mister que to diga, bom burguês, sem o Banco de Portugal ficaríamos pobres trinta anos. Mas sem *Os Lusíadas* ficaríamos pobres para sempre. As libras voltam. O génio não se repete.



CARTA DE EÇA DE QUEIROZ A FIALHO DE ALMEIDA *

Os Franceses falam muito do espalhafato que faz Satanás quando o mergulham *dans un bénitier*. Eu nunca assisti a esta escandalosa afronta feita ao venerável Pai da Mentira; nem você também, suponho eu. No entanto imagina você bem como Belzebuth berrará e escoicinhará, ao sentir o contacto untuoso do detestado líquido. Pois, querido Amigo, assim eu escoicinei e berrei, enquanto você, com mão dura e forte, me estava mergulhando na água benta da sua crónica sobre *Os Maias*.

Você concordará que esta analogia é rigorosa. Eu, com efeito, represento para você Satanás, o pai de toda Falsidade. Eu sou aquele Mafarrico que escolhe para personagens do seu livro não sei que janotas petulantes e estrangeirados, em vez de dar, nessas páginas, o lugar preeminente ao Marquês da Foz, aos empreiteiros das obras do Porto de Lisboa, aos rapazes beneméritos que foram premiados na escola, aos construtores do bairro da Estefânia, ao Conselho de Estado, etc., etc. Eu sou aquele Porco-sujo que pretende que as mulheres de Lisboa têm amantes e que, nos jantares de Sociedade, em vez de discutirem Hegel, o Positivismo e a Psicologia das religiões, falam de criadas e de cabeleireiras! Eu sou aquele génio de Maledicência, que afirma que os esplendores da Avenida são talvez inferiores aos da Via-Ápia, e que a Sociedade que a frequenta não é talvez nem a mais culta nem a mais original do Universo, etc., etc., por aí além.

Por outro lado a sua crónica, meu caro Fialho, é uma bela pia de mármore, cheia a transbordar da água benta da Virtude, do Patriotismo, e da fé em Lisboa como *capital da civilização*. E portanto o que você fez, com a sua costumada veemência, foi *plonger le diable dans un bénitier*. Daí os berros e os coices.

* Carta privada de Eça a Fialho (8-8-1888), a propósito do apanhado crítico que este acabara de escrever sobre *Os Maias* (*O Repórter*, 20-7-1888), recolhido no livro *Pasquinadas* (1890). A carta foi publicada pela primeira vez depois da morte de Fialho por Fidelino de Figueiredo (*Revista de História*, III vol., n.º 9-12, 1914), recolhida mais tarde no livro de Eça, *Notas Contemporâneas* (1909), sexta edição (1938), onde está hoje. Junte-se o desabafo de Eça a Mariano Pina, na mesma época e pela mesma razão, glosando a *Arte Poética* de Horácio, *aliquando dormitat bonus fialbus*, que mostra a enorme admiração de Eça por Fialho. As relações Eça-Fialho são um dos nós da literatura portuguesa do século XIX, que, longe de estar avaliado, só foi até hoje apreciado pelo lado postiço da cordialidade. É necessário ajuizá-lo do ponto de vista do estilo, e assim deve ser lida esta carta de Eça, que tem a vantagem de mostrar em duas páginas a força e a fragilidade da sua língua. Também o último texto de Fialho sobre Eça, que foi escrito na hora da morte deste, hoje no livro *Figuras de Destaque*, e que tantas ondas de indignação levantou, só dessa perspectiva deve ser lido. Encarado assim, temos um superior retrato *linguístico* de Eça, uma *kodaquização desrealizante* que nunca ninguém até hoje superou.

Coices e berros, sobretudo de espanto. Porque enfim, eu tudo podia esperar do seu espírito, tão impressionável e ardente, menos essa atitude de pudicícia ofendida e de magoado patriotismo. O que era com efeito de esperar, dada a sua índole e os seus escritos, era que você criticasse o livreco, sob o ponto de vista do próprio livreco: e que, como legionário da mesma Legião, ocupado também neste belo trabalho da literatura contemporânea que consiste em fazer o inquérito experimental das sociedades, me censurasse só por os meus golpes não serem bem destros, nem bem certos, nem bem úteis, nem bem claros, nem bem eficazes. Mas vê-lo de repente surgir no campo inimigo com uma sobrecasaca séria de conselheiro de Estado, gritando – Em Lisboa não se deve tocar! Tudo aqui é puro, belo, e grande! Vergonha ao maldizente que ouse rir da cidade incomparável, *perfectissima urbs!*, eis o que verdadeiramente me assombrou. Porquê, tão singular mudança? Ó Fialho, foi você eleito Director-Geral dum Banco? É você o inspirador dum sindicato? Recebeu você das mãos do monarca a Grã-cruz de Santiago? Está você Director-Geral duma grande repartição do Estado? Que interesse supremo o fez aliar-se ao conselheiro Acácio? Está você por acaso apaixonado pela mulher de Acácio, e finge-se assim pudico, ordeiro e patriota, para lisonjear o benemérito e cornudo homem?... *Sapristi, je crois que j'ai touché juste!* Nessa sua crónica sobre *Os Maias*, Fialho, há uma mulher! Se assim é, (e estou certo que é assim) como você deve ter sofrido, pobre amigo! Conheço essa situação, é medonha!... É *ela* ao menos bonita e *cochonne*?

Sério, sério – a sua crónica escrita, com a sua costumada verve, espantou-me. Que você fizesse ao calhamaço um *ereintement* de primeira classe, bem está! O grosso cartapácio, com mil bombas, fervilha de defeitos! As duas próprias cenas que você incondicionalmente louva, estão bem longe de me agradar! Mas que você fizesse a vista grossa sobre esses defeitos, para se lançar sobre mim com indizível fúria e acusar-me de falta de respeito pelas nossas *virtudes*, pela nossa *elevação moral*, pela grandeza da nossa civilização, e pelo esplendor de Lisboa *como capital* – é forte! Cousa espantosa ver o meu velho e rebelde Fialho repetir, quase *ipsis verbis*, um grande rasgo patriótico do Tomás Ribeiro, há anos, nas Câmaras, declarando “traidores os que faziam, em escritos públicos, a crítica dos nossos costumes”! O Ramalho fez, sobre essa saída do lírico da *Judia*, um artigo extraordinário nas *Farpas*.

Esta carta já vai longa. E não me alargo por isso mais, além deste ponto de vista da sua crónica, – que foi o que me impressionou. Havia porém nela ainda outros detalhes, que eu desejaria discutir com você, violentamente. Assim diz você que os meus personagens são copiados uns dos outros. Mas, querido amigo, numa obra que pretende ser a reprodução duma sociedade uniforme, nivelada, chata, sem relevo, e sem saliências, (como a nossa incontestavelmente é) – como queria você, a menos que eu falseasse a pintura, que os meus tipos tivessem o destaque, a dessemelhança,

a forte e crespa individualidade, a possante e destacante *peessoalidade*, que podem ter, e têm, os tipos duma vigorosa civilização como a de Paris ou de Londres? Você distingue os homens de Lisboa uns dos outros? Você nos rapazes do Chiado, acha outras 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 dandy, 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.

Outra coisa bem singular é você duvidar da exactidão de certos detalhes, traços de sociedade, como as senhoras *falando de criadas* ou *apostando dez tostõesinhos* nas corridas, etc.. Oh homem de Deus, onde habita você? Em Lisboa ou Pequim? Tudo isso é visto, notado em flagrante, e por mim mesmo aturado *sur place!*

Mas não palremos mais. Vocês em todo o caso, hão-de findar por me fazer zangar. O Carlos Valbom acusa-me de escrever à francesa, e com *galicismos* que o *arripiam*: e diz isto em períodos absolutamente construídos à francesa, e metendo em cada dez palavras cinco galicismos! Você, por outro lado, nunca tomou a pena, que não fosse para cair sobre os homens e as coisas do seu tempo, com um vigor, uma veia, um espírito, um *éclat* que fazem sempre a minha delícia. E quando eu faço o mesmo, com mais moderação, infinitas cautelas, *et une touche très juste* – você aparece-me, e grita “aquí d’el-rei patriotas”! É escandaloso. Para vocês tudo é permitido: galicismos à farta, pilhérias à pátria à *bouche que veux-tu!* A mim, nada me é permitido! Ora sebo!

Positivamente basta de cavaqueira.

Diga ao Oliveira Martins, que eu lhe mando por este correio mais *fradiquice*. E você, caro Fialho, creia sempre na sincera estima e verdadeira admiração, com que lhe aperta a mão o seu muito amigo

Eça de Queiroz
Bristol, 8 de Agosto de 1888



CARTA DE FIALHO DE ALMEIDA A COELHO NETO *

Cuba, 14 Janeiro de 1911
Ilustre Coelho Neto e meu amigo.

A sua carta exalta uma saúde que eu não tenho, e uma robustez que só a perspectiva fotográfica pode iludir.

Ao contrário do que pensa, eu sou um perpétuo enfermo de neurastenia e males crónicos. Agora mesmo eu atravesso uma crise tão difícil, que chego a pensar se resistirei a ela ainda algum tempo. Aos meus antigos males, junta-se agora o coração que funciona mal, e angina pectoris que ronda, à espera da primeira ocasião.

Já vê, meu amigo, que a sua aparente fragilidade significa uma resistência mais garantida contra a destruição, do que esta carcaça minha de artrítico e de dispéptico, onde cinquenta e três anos fazem a figura de setenta, e que o isolamento sertanejo acabou de enferrujar e encanecer. Enfim!... O seu hino à terra lusitana enche a minha alma de amargas nostalgias.

Quando o Coelho Neto aqui vier (se vier), verá como afora alguns aspectos ridentes do céu, e alguns frouxos idílios da paisagem, tudo o mais – pelo menos neste momento – cheira aos relentos duma decomposição social pouco risonha. Deus o traga numa hora mais tranquila, e lhe poupe os aspectos de demagogia soez que nos últimos tempos têm perturbado as ruas de Lisboa. A minha casa é a dum rústico cavador de enxada, quase por completo alheio aos confortos e luxos da civilização e da fortuna. Os hectares de terreno de meus pais, minhas únicas fontes de receita, não dão que baste para uma vida folgada. Por isso, se um dia cá viesse, pouco mais, nesta desolada charneca do Alentejo, lhe poderei oferecer que “vaca e riso”. Mas a sua passagem estrelaria no meu espírito um clarão de orgulho e de prazer; abraçar o primeiro literato do Brasil, ter junto de mim o delicado autor de tantas obras imortais.

Fialho de Almeida

* Viu a luz em *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 78, 1958. É porventura a derradeira epístola conhecida de Fialho, documento capital para se entender o estado físico do escritor no início do ano de 1911.

TESTAMENTO DE FIALHO DE ALMEIDA*

José Valentim Fialho de Almeida, médico, viúvo de D.^a Emília Augusto Garcia Pêgo, proprietário, residindo alternadamente na Cuba e em Vila de Frades, filho legítimo de Valentim Pereira de Almeida e de D.^a Mariana da Conceição Fialho de Almeida, e natural de Vila de Frades. Faço o meu testamento na forma que segue e declaro que este derroga as disposições dos anteriores, caso algum apareça. Faço-o em plena posse das minhas faculdades intelectuais e morais e para que à risca se cumpra como garantem as leis do país. Declaro que por morte de minha mãe, não fiz partilhas com o meu único irmão sobrevivente Joaquim Tomás Fialho de Almeida, pois ele, por sua enfermidade, não se sabe administrar e tem vivido sempre sob a minha guarda e protecção. À data da minha morte, deverão os meus testamenteiros partir em duas partes iguais (se eu a esse tempo o não tiver feito e acordado com o dito meu irmão) os bens que constituíam a casa de Vila de Frades, ou herança de meus pais: uma parte, que fica pertencendo a meu irmão, e onde entrarão a casa da residência de Vila de Frades e a adega da mesma vila, e outra que me pertence, e será toda reduzida a dinheiro, e este junto ao produto de outras vendas, formando monte como adiante direi. Tudo o que à data da minha morte exista na dita casa de residência de Vila de Frades, declaro que pertence a meu irmão, excepto todos os livros, jornais, colecções ilustradas, e papéis que sejam encontrados nos meus quartos, em armários, estantes, gavetas ou quaisquer escaninhos, que tudo os meus testamenteiros recolherão cuidadosamente, juntando-os aos livros e papéis da casa da residência da Cuba, e dando-lhes o destino que adiante indico. Também uma cabeça de bronze que está no meu escritório de Vila de Frades (se ao tempo lá estiver) será trazida com os livros para ter o destino que direi. Os bens que, extraída a parte que foi herança de meus pais, restarem da minha fortuna constituem o que chamarei – casa de Cuba. A casa de Cuba consta de todos os bens herdados de minha mulher, e mais dos que depois, com as minhas economias, fui adquirindo. Consta essa casa de terras, olivais, casas e vinhas no concelho de Cuba; de uma herdade chamada “Montinhos Velhos”, na freguesia de Selmes e de uma outra chamada “Antas de Cima”, com vinha, olival, montados e terras de sementeira, na freguesia de Vila

* Publicado no volume *Fialho de Almeida. In Memoriam* (1917), organizado por António Barradas e Alberto Saavedra. Actualizámos grafia e (alguma) pontuação. Cem anos depois da sua redacção, fica sem efeito a cláusula editorial que nela figura; importa hoje dar a conhecer a obra de Fialho, jornalística ou não, nunca recolhida em livro.

Alva. Quero que à data da minha morte aquela casa de Cuba seja assim distribuída. Deixo o olival, vinha e terras de Val Rocim ao meu feitor Joaquim Inácio Galinha, e mais do apuro da venda das minhas propriedades, lhe darão quatrocentos mil réis. Deixo à minha governante Gertrudes da Conceição Carapêto, viúva de Porfírio Chouriço, a minha casa de residência de Cuba, com todos os seus anexos e dependências, inclusivé a parte moradia que anda arrendada a estranhos, com tudo o que tenha dentro ao tempo, excepto géneros agrícolas vendáveis, como cereais, vinhos, aguardentes (que tudo isto será vendido e o dinheiro junto ao monte resultante da venda dos outros bens), e excepto também todos os livros, papéis, jornais, colecções ilustradas de revistas e bilhetes postais que existirem nas gavetas, estantes, malas e caixotes dos meus quartos, tudo isso os meus testamenteiros recolherão e juntarão aos livros e papéis de Vila de Frades, como atrás disse. À mesma Gertrudes da Conceição Carapêto darão três contos de réis do produto da venda dos meus bens. Deixo à sua irmã Francisca Carapêto, que com ela em minha casa vive, e me tem servido, duzentos mil réis em dinheiro. Deixo a meu irmão Joaquim Tomás Fialho de Almeida, em usufruto enquanto vivo for, a minha herdade “Montinhos Velhos” na freguesia de Selmes, e por sua morte passará a propriedade da mesma herdade a Maria Teresa Bico, filha de Manuel Bico e Bernardina Marques, que vive com meu irmão e com ele foi criada. Ao dito meu irmão, deixo o usufruto vitalício de quatro contos de réis, do produto da venda dos meus bens, e com esta quantia os meus testamenteiros lhe comprarão inscrições, que em seu nome serão averbadas, em usufruto, e por morte dele passará a propriedade daquela quantia ao Hospital da Vidigueira, com obrigação de tratar de graça os doentes pobres de Vila de Frades que lá se queiram acolher. Todos os mais bens da minha casa de Cuba, inclusivé a minha herdade das “Antas de Cima” e seus anexos de vinha e olival, serão vendidos pelo maior lanço, e o seu produto, junto ao dos bens de Vila de Frades, será distribuído pelos encargos que já ficaram estabelecidos, e mais pelos seguintes. Deixo dez contos de réis em dinheiro, à câmara Municipal da Vidigueira para que esta faça construir na freguesia de Vila de Frades duas escolas primárias, uma do sexo masculino e outra do feminino, em sítio amplo e desafogado, cercadas de jardins e gradeamento, construídas de pedra e cal, e com cantarias em janelas e portais, e suficientemente amplas, e nunca do modelo Bermudes de que há no Alentejo deploráveis exemplares. Estas escolas sitarão juntas, ou próximas, no mesmo cercado de jardim ou parque, e terão o título de “Escolas Fialho de Almeida” – “sexo masculino” – “sexo feminino” – sobre as portas, e mobiladas com mobiliários modernos em vista dos últimos adiantos pedagógicos; e se sobrar dinheiro da construção e mobilamento, a Câmara Municipal criará prémio ou prémios com as sobras, para serem dados aos alunos mais distintos. Aos meus testamenteiros lhes

peço que, por patriotismo, fiscalizem a obra e obtenham que seja uma coisa sólida, ampla, útil e durável. Deixo cinco contos de réis à Câmara Municipal de Cuba para a construção de uma creche em sítio desafogado, e que seja uma obra de pedra e cal com cantarias nos portais e todos os adiantamentos modernos, e sobre a porta tenha o título “Creche Garcia Emília Pêgo”. Deixo à Santa Casa da Misericórdia de Vila de Frades, todos os foros que me são pagos na freguesia da Vidigueira. Os meus papéis e todos os livros, colecções, jornais, cadernos, etc., que forem achados nos meus quartos de Vila de Frades e Cuba, serão logo entregues a Xavier Vieira e lhe ficarão pertencendo. Todos os meus livros nacionais e estrangeiros, em brochura ou encadernados, os lego à Biblioteca Nacional de Lisboa com todas as estantes que haja na casa de Cuba e Vila de Frades, se a administração da biblioteca as quiser levar. Devem examinar todas as malas e gavetas onde poderão estar livros guardados. Os papéis manuscritos, cadernos de apontamentos, jornais, brochuras, etc., onde venham artigos meus, serão minuciosamente examinados por Xavier Vieira e António Maria Teixeira, inutilizando-se os apontamentos e papéis que só a mim interessem, e ficando a matéria publicável pertencendo a António Maria Teixeira que dela fará o que quiser. A este meu amigo lego também a propriedade de todos os meus livros, publicados ou em projecto, para que faça edições e disponha como entender. Espero que ele nestas edições respeitará o meu nome, não publicando esboços informes, ou trabalhos incompletos, e realizando nos meus trabalhos literários uma obra de selecção, e nunca de exploração editorial, como é próprio da sua amizade por mim e do seu carácter. Deixo um conto de réis para a construção dum jazigo de família, em pedra de Estremoz, de construção sólida e durável, para o qual serão trasladados os meus restos, e bem assim os de meus pais, esposa e irmã, e onde se reservará lugar para meu irmão quando haja de acabar seus dias. Este jazigo será construído no cemitério de Vila de Frades, ou no de Cuba, à escolha dos meus testamenteiros. Sendo no de Vila de Frades, lego à Câmara Municipal da Vidigueira o encargo perpétuo de cuidar dele, e trazê-lo limpo e decente, em prémio do legado que lhe faço para escolas. Sendo no de Cuba, lego à Câmara Municipal de Cuba, encargo igual, em prémio do legado que lhe faço para a creche. O jazigo deve ser de capela, e ter gavetas laterais e nunca subterrâneas. Em Vila de Frades e na Cuba quero que dêem trinta mil reis em cada localidade aos pobres, como e quando os meus testamenteiros entenderem, e por minha intenção. Cada testamenteiro receberá quinhentos mil réis pelo seu trabalho, e mando que se dê ao meu amigo dr. Vicente Taquenho o crucifixo de bronze, de Soares dos Reis, que está no meu quarto da Cuba, e a Xavier Vieira a cabeça de mulher, de Teixeira Lopes, que está no meu escritório de Vila de Frades. Aqui declaro, posto fora do seu lugar, mais o seguinte: que todos os géneros agrícolas, como cereais, vinhos, aguardentes, azeites, etc., que

se acham na minha adega e depósitos da residência de Vila de Frades, e os meus testamenteiros reconheçam que são para venda, e não para consumo caseiro, não pertencem por forma alguma a meu irmão, e serão vendidos a quem mais der, e o seu produto incluído no monte das mais vendas, par com ele se custearem os encargos e as despesas deste testamento. Mais declaro que a parelha de muares, e carro, e forragens de cevada e palha de aveias, que se encontram na casa de Cuba, devem ser entregues a meu irmão e assim toda a roupa de vestir do meu uso encontrada nessa mesma casa, para que lhe dê o destino conveniente. Caso à hora da minha morte haja dívidas minhas ao Banco Eborense, a Xavier Vieira, ou a quaisquer outras pessoas, devem os meus testamenteiros pagá-las escrupulosamente. No caso de cálculos meus errados, ou desvalorização dos meus bens, por qualquer cousa que faça com que o produto deles não chegue para a execução integral deste testamento, mando que primeiro se paguem as dívidas, e em seguida por ordem de importância, se custeiem os legados de meu irmão, governante, jazigo de família, feito, logo após dando o produto das vendas dos meus bens, se cumprirão os encargos das duas escolas primárias e da creche, etc., e só em último caso, havendo remanescente, será ele distribuído como direi, aos meus dois afilhados e ao meu amigo Xavier Vieira, como em seguida determino. Mais mando: que o resto do produto da venda dos meus bens (se houver saldo, como disse) depois de pagos todos os encargos e dispêndios até agora mencionados, sejam distribuídos em partes iguais pelos meus afilhados José Valentim Teixeira, filho de António Maria Teixeira, livreiro em Lisboa, Alberto Júlio Carapêto, oficial de infantaria e filho de minha governante Gertrudes da Conceição e pelo meu amigo Xavier Vieira, natural da Cuba, residente em Lisboa, a quem tão boa amizade devo, e tantos serviços me prestou. Nomeio meus testamenteiros ao dito Xavier Vieira, e ao doutor Vicente Taquenho, médico na Cuba e proprietário, residente na Cuba, a quem suplico aceitem este último encargo, e o cumpram com paciência e rigor. E na falta de algum deles nomeio o meu amigo padre Joaquim Freire de Carvalho e Manuel Marques da Costa, médico na Cuba e meu velho amigo. E assim tenho concluído este meu testamento que desejo finalmente se cumpra, e dato de Cuba, a um de Março de mil novecentos e onze.

– José Valentim Fialho de Almeida.



CERTIDÃO DE ÓBITO DE FIALHO DE ALMEIDA*
(REGISTO CIVIL DA REPÚBLICA PORTUGUESA)

Ano de 1911, Livro 1.º, fls. 6

Francisco Herculano Figueira Salgueiro, Chefe de Secretaria da Câmara Municipal, servindo de oficial do Registo Civil de Cuba, certifico que examinando os livros do registo paroquial desta freguesia de S. Vicente da Cuba, existentes em meu poder, neles, a folhas seis do livro 1.º do registo de óbitos respeitante ao ano de mil novecentos e onze, encontrei um assento do seguinte teor:

Número vinte e um. José Valentim Fialho de Almeida. Aos quatro dias do mês de Março do ano de mil novecentos e onze às dez horas da noite, na rua de João Vás [sic] desta freguesia de São Vicente, concelho de Cuba, diocese de Beja, faleceu, sem ser sacramentado um indivíduo do sexo masculino por nome José Valentim Fialho de Almeida de idade de cinquenta e três anos, médico e proprietário, natural de Vila de Frades, concelho da Vidigueira, desta diocese e morador nesta Vila, viúvo de Dona Emília Augusta Pêgo, e filho legítimo de Valentim Pereira de Almeida e de Dona Maria da Conceição Fialho, o qual fez testamento, não deixou filhos e foi sepultado no cemitério público desta freguesia. E para constar lavrei em duplicado este assento que assino. Era [erat] ut supra. O Pároco Cónego *Luciano Barata Mendes*.

Nada mais contém o referido assento que para aqui fiz trasladar e é cópia fiel do original a que me reporto.

Cuba, 14 de Janeiro de 1917

o oficial do Registo Civil
Francisco Herculano Figueira Salgueiro

* A certidão de óbito que aqui se reproduz foi dada à estampa no *In Memoriam* (1917, p. 283) e foi com certeza pedida para esse fim, já que a data, 14 de Janeiro de 1917, não deixa sobre isso dúvida. O mesmo volume apresenta (p. 282) a certidão de nascimento e baptismo de Fialho, pedida decerto para o mesmo efeito a 4 de Janeiro de 1917. Aí se lê o nome da mãe do escritor como sendo Mariana da Conceição Fialho, e não Maria da Conceição Fialho, como se escreve na certidão final; recolhe-se ainda informação sobre a ascendência paterna de Fialho, toda da Beira Baixa, entre Oleiros e Proença-a-Nova.

DUAS NOTAS POR AFONSO CAUTELA*

1. *Os Géneros e as Costas Estreitas de Fialho*

Creio que não há géneros literários nobres e géneros plebeus. O hábito não faz o monge; o monge é que dá valor ao hábito. Mas julgo ter sido esse o equívoco que regeu a maioria das interpretações dos que falaram de Fialho. Obra sem coesão, híbrida, de interesse transitório e não sei que mais: eis os adjectivos do baptismo para a memória de Fialho. “Andamos todos a justificar o nosso interesse por Fialho” – aventou um *Os Gatos*, a páginas tantas, cansam” – oficiou outro... Mas o cansaço é ocorrência demais subjectiva para basearmos nela um juízo e muito menos uma generalidade. Não há dúvida: Estes *Gatos*, a que só faltou um volume para serem de sete fôlegos, sete valentíssimos fôlegos, são para cansar o mais pintado.

O que nos cativa então em Fialho e o faz, em nosso entender, mais actual hoje do que no seu século? Supomos que foi o ele ter dado, aos géneros considerados plebeus, a categoria de géneros nobres, e de uma página de jornal, por exemplo, destinada ao efémero, redigida sobre o joelho, ter extraído texto que continua mais vivo do que toda a ourivesaria do excelso Eugénio de Castro, por exemplo, seu contemporâneo, e a quem ele cantou das boas e das melhores.

O que foi Fialho não o disseram os exegetas: um perdulário do próprio génio, que nunca puxou à pose. Nos tamos das mesas ou em pergaminho, Fialho teria sempre escrito, escrito mesmo com a faca ou a morte ao pescoço, invariável, necessária, fatalmente. É o que assombra em Fialho: o raio eclético não tanto dos géneros mas dos assuntos que cultivou. Nunca escolheu. Deu-se. Conforme vinham, assim os punha no fogo e lhes dava forma, tantas vezes inacabada, tantas vezes nem sequer revista.

O humoralismo de Fialho é, assim, o pior defeito de que o acusaram aqueles para quem o artista há-de revelar-se segundo os géneros canónicos, há-de ter um travão de pé e outro na cabeça para deter “os impulsos do temperamento”; daqui resulta que teríamos de excluir da história literária os que, por temperamento, revolucionaram

* Afonso Cautela (Ferreira do Alentejo, 1933); escritor e publicista. Notas publicadas na década de cinquenta do século passado, a primeira na revista *Quatro Ventos*, n.º 12 (1956?), a segunda, com o título “Fialho entre os Líteras”, no jornal *Dom Quixote*, Évora, Maio, 1957.

excedendo as vias da normalidade e as linhas clássicas, que nos artistas menores nunca são menos nem mais do que puramente acadêmicas.

É pena que o olho vivo dos nossos intelectuais não tivesse perscrutado na sinceridade e, como corolário, na coragem, a virtude cardial de Fialho. Nada há na sua obra de calculismo ou aviso defensivo. Foi um coração que se expôs. Ora um coração que se expõe, sendo a primeira e última asneira que se devia e deve ainda hoje cometer, é também a única arma do homem livre. Aquilo que mais pode atemorizar a hipocrisia organizada é a desprevenção e a sinceridade de alguém. O que derrotou o Rei Nu, foi a gargalhada fresca e a tempo de uma criança.

É pena que, depois disto, não tenham conseguido sintonizar Fialho na linha dos grandes escritores demoníacos ou angelicais (os extremos tocam-se), na falange dos grandes *espeleólogos da alma humana*, entre os poetas malditos, de Michaux a Prévert, de Nietzsche a Kafka, de Rimbaud a Camus, de Dostoiewsky a Miller. Todos eles os nossos críticos conseguiram catalogar. Menos o pobre do Fialho, que aos seus olhos pouco passou de um escrevedor de anedotas, de um joalheiro da linguagem (sobre joalheria e artes correlativas consulte-se o que Fialho disse das florais poesias simbolistas do Eugénio de Castro), de um panfletário que “armou ao efeito por via do galicismo”, como ele próprio confessa.

2. Fialho de Almeida, um Moderno de Amanhã

Maio/1957 – Os estudiosos de Fialho não viram na contradição central da sua personalidade a mais coerente e consequente das atitudes que um espírito, movido por um tão ardente amor do *humano*, unicamente podia ter. Pois não será ao seu exasperado sentido de justiça que se devem tantas e tantas das injustiças por ele praticadas, sempre por amor da Maior Justiça? Não se deverão, à sua sinceridade, os desabrimentos de que, talvez tarde, se arrependeria, não porque se arrependesse do que não deveria ter dito mas porque sabia, com saber amargo de experiência feito, de que os olhos vulgares nunca interpretam como ímpeto generoso de justiça o que para eles só tem explicação pelo infra-racional?

O rancor, o que foi em Fialho se não a nostalgia de um viver simples e franciscano? E o que representa o profissionalismo das letras, senão o horror à literatura, senão a literatura encarada como um meio, uma arma, um escalpelo e nunca – como é hoje moda – um fim? Não explicará (em vez de desmentir) a sua iconoclastia, o sarcasmo, a irreverência, a violenta perseguição de certas constantes e queima de pergaminhos, talvez criando outros mitos e outros pergaminhos, – a alma diamantina, o mar de ternura, o humilde entre os humildes que Fialho foi?

Haverá nisto contradição? E se há, não será uma contradição imanente a todos os

espíritos do quilate do de Fialho? Não, não é paradoxal a atitude daquele que prega o amor e, impiedosamente, profere as palavras mais cruéis que literatura alguma jamais registou. Não é sem pequenas injustiças, sem pequenos bibelôs atirados ao chão, que se constrói a Maior Justiça. As páginas que Fialho dedicou ao estatuário de Sousa Martins definem o seu «paradoxo»: ao mesmo tempo que reduz a pó o pobre e miserando ser que se atrevera a esculpir a figura daquele que Fialho idolatrava, (com uma veemência que só a sua alma pujante, dominadora e fascinada podia possuir) exalta a figura do médico a um ponto a que só um santo, ou um herói tenha sido alcançado por um panegirista. À grande, imensa necessidade de amar e admirar, corresponde, em Fialho, necessidade igual, não de odiar, porque em espíritos como o dele admiração e repúdio fundem-se afinal num mesmo fogo de amor, amor acima do humano, amor místico talvez, mas de colocar, a pontapé se preciso for, nos seus lugares, todos os profanadores dos lugares santos, das coisas puras.

Julgo que bastaria o seu exemplo de coragem, de entrega absoluta, de absoluto repúdio de honras e graças, mercês e honorários, a sua sinceridade pueril e apaixonada, desprevenida e máscula, o fogo destruidor que a ele também consumia, antes e muito mais do que àqueles que incendiava, julgo que bastava a sua rara, singular, única atitude de homem tão livre como responsável, a sua altivez para com os poderosos, a sua humildade para com os humildes, a sua capacidade de extremos, abraçando na mesma roda impérios e flores, o seu amor dos abismos, para contarmos nele, sem criteriozinhos estéticos, um grande poeta da nossa língua, um grande humanista da nossa religião, uma grande marca, marca de fogo, de Exemplaridade Humana.





ANEXOS

FIALHO DE ALMEIDA · CEM ANOS DEPOIS





FIALHO D'ALMEIDA
(NO CENTENÁRIO DA MORTE DO ESCRITOR)*

Francisca Bicho
(Escola Secundária Diogo Gouveia)

Na passagem do Centenário da morte de Fialho d'Almeida em 4-3-2011 queremos deixar um registo sobre essa figura grande da nossa Literatura, uma nota que seja também modesto contributo para combater o esquecimento a que tem sido votado (...) *o primeiro Escritor que levou à Literatura o Alentejo e o seu drama* (1) no dizer de Manuel de Fonseca.

A melhor forma de homenagear Fialho neste centenário será conhecer e divulgar a sua obra, projectar no futuro, com realizações concretas e de continuidade, o que é oportunamente proclamado em circunstâncias de homenagem.

José Valentim Fialho d'Almeida nasceu em Vila de Frades a 7 de Maio de 1857, passou dificuldades e aprendeu um ofício ainda criança, formou-se nos estudos e na vida, viveu de perto o Alentejo e os problemas das suas gentes, dividiu os seus anos entre a vida de Lisboa e o mundo rural, casou em Cuba, onde foi agricultor e escritor, e foi na sua casa de Cuba que morreu em 4-3-1911, após o regresso da terra natal.

Partilhando das palavras de Jorge Teixeira, diremos que no cemitério de Cuba pode ser observado (...) *o jazigo de Fialho, bizarro como a sua obra – uma espécie de forno alentejano, sobre o qual, brônzeos, dormentes, se enroscam dois gatos* (...). (2)

Fialho romancista, ainda que muitos o acusem de não ter escrito um grande romance, poeta, panfletário, crítico, Fialho *impressionista* em *O País das Uvas, rebelde e irreverente* n' *Os Gatos, gorkiano, sombrio, trágico* em "A Madona do Campo Santo", *estético, sentimental e sonhador* na *Lisboa Galante*, como se lhe referia Fazenda Júnior (3).

Sobre Fialho e a sua obra afirmava Correia da Costa em 1924 (...) *é toda assim – momento e febre, ternura e revolta* (...) *o Alentejo é o seu mais belo painel de pintor* (...) *depois Fialho amou a cidade* (...) *Lisboa surge como um sonho, como uma scenografia admirável* (...) *Fialho foi bem um músico da palavra*. (4)

Decorridos pouco mais de 10 anos sobre a sua morte, os autores que vimos seguindo assinalavam Fialho, esquecido, pelo povo, que *não o sentiu ainda porque o não compreende* (5), por responsáveis locais, que ainda não haviam prestado a devida homenagem ao escritor (6)

* Publicado em *Interage*, revista dos professores da Escola Secundária Diogo Gouveia, Beja, n.º 8, 2011.

Para conhecer Fialho necessário se torna ler e compreender as suas palavras, que sendo de algum modo complexas, ganharam maior facilidade de compreensão através da *Antologia de Fialho d'Almeida*, selecção de texto e introdução de Manuel da Fonseca, edição das Câmaras de Cuba e Vidigueira – 1984.

Mas, ouçamos Fialho por ele mesmo, pela poesia das palavras na “Sinfonia da Primavera”: (...) *A esta hora, por esses campos, nem vocês imaginam o que os melros dizem de alegre e o que as borboletas vivem de contentes. Os murmúrios da água, que pelos regatos vai (o que eles) dizem às velhas árvores (...)*, in *O País das Uvas*.

E, não queremos deixar de referir Fialho através da forma como nos dá a conhecer a vida dura dos *Ceifeiros*, que ele assim conheceu no seu tempo e cuja dureza permaneceu até muito tarde no séc. XX: (...) *Às nove horas, já com 44 graus, que vão continuar a subir até às três da tarde, o almoço dos Ceifeiros é coisa de nada: – ‘pão seco, azeitonas, algum queijo de cabra ou larangita mirrada, e água! água bebida pela boca do cântaro, a plena gorja, ou de bruços nas poças cheias de limos (...)*’, in *Antologia de Fialho d'Almeida*, introd. Manuel da Fonseca.

Importa terminar este registo com uma referência particular à ligação do nome do escritor ao Liceu Fialho d'Almeida, hoje Escola Secundária Diogo de Gouveia – Beja. Através do Decreto n.º 1518 (Diário do Governo, 20-4-1915), e após considerações que incluem o elogio da obra de Fialho de Almeida e a justeza de *homenagear um vulto literário (colocando) sob a égide do seu nome um instituto de ensino (...)*, é decretado, *sob proposta do Ministro de Instrução Pública, que o Liceu Nacional de Beja passe a denominar-se Liceu de Fialho de Almeida*.

Ora, se Fialho d'Almeida foi justamente o 1.º Patrono do Liceu de Beja, o mês de Julho de 1937 anunciava que o mesmo iria passar a designar-se “Liceu Diogo de Gouveia”, em mais um processo de esquecimento do escritor ...

Então, dirigia-se o Conselho Regional do Grémio Alentejano ao Exmº. senhor Ministro da Educação Nacional apelando para (...) *que na denominação daquele Liceu continue figurando, como até aqui, o nome do grande Escritor Alentejano que descreveu como poucos, em páginas admiráveis e imorredoiras, os encantos e segredos da linda Província do Alentejo (...)*. (7)

Mais afirmava ainda aquele Conselho Regional que *não desconhece nem desdoura a homenagem que se pretendeu prestar à memória de Diogo de Gouveia (...)* só não podendo concordar que ela se concretize e efective pela forma escolhida (8), pelo que esperava que o Ministro da Educação considerasse a sua petição, na certeza de (...) *cumprir um dever de gratidão e lealdade do Povo do Alentejo para com um dos maiores ‘pintores’ da sua Terra, que têm ilustrado em todos os tempos as galerias das Letras Portuguesas (...)*. (9)

Sobre a questão Liceu Fialho d'Almeida/Liceu Diogo de Gouveia, queremos ainda citar Abel Freire quando afirmava: (...) *não queremos dizer que o nome de Diogo*

de Gouveia não tivesse pertencido, também, a um grande e ilustre Português, que honrou e engrandeceu a sua Terra, mas queremos somente acentuar que o nosso Povo Alentejano desconhece Diogo de Gouveia, ao passo que não há um só Alentejano, medianamente culto, ou mesmo inculto, que não saiba quem foi Fialho d'Almeida, e até o que fez (...) é com toda a justiça que o seu nome deve continuar a encimar a magestosa fachada do nosso Liceu de Beja (...). (10)

Em outro sentido foi a legislação que elevou o Liceu de Beja à categoria de Nacional e lhe mudou o nome, pois que obrigando (...) *a designar os Liceus pela denominação educativa de um grande vulto da História Pátria, ouvindo a Junta Nacional da Educação, foi escolhido para patrono o grande humanista Diogo de Gouveia, notável figura do Renascimento, e para mais, natural da Cidade de Beja.* (11)

– Que concluir?, nos grandes vultos da História Pátria não cabia Fialho d'Almeida ...esta era a perspectiva dos governantes de então...

Neste ano do centenário da morte de Fialho d'Almeida, e em forma de homenagem, deixamos uma proposta ao Conselho Pedagógico da nossa Escola, a Escola Secundária Diogo de Gouveia:

1 – Que seja aprovada a realização anual de uma Semana Fialho d'Almeida (primeira edição em 2011), segundo 'modelo' a definir.

A título de exemplo: fomentar a leitura de Fialho d'Almeida nas Disciplinas de Português e História; realizar visitas segundo um itinerário Fialho d'Almeida e envolvendo os Concelhos de Cuba e Vidigueira; promover Exposições e Encontros, trazendo à Escola estudiosos da obra de Fialho d'Almeida, como por exemplo o Dr. Palminha da Silva (Évora), entre outros, etc.

2 – Que o 1.º Patrono do Liceu de Beja – Fialho d'Almeida – seja assinalado em placa a afixar em local condigno, designadamente à entrada da Escola.

3 – Que junto ao painel de “Os Ceifeiros” seja afixada breve passagem do texto de Fialho d'Almeida *Cefeiros*.

Com Fialho: *miando pouco, arranhando sempre, não temendo nunca.*

NOTAS

(1) – *Diário do Alentejo*, Beja, 16 de Novembro de 1984

(2) – *O Cubense*, Cuba, 16 de Janeiro de 1925

(3), (5) – *O Cubense*, Cuba, 5 de Novembro de 1924

(4) – *O Cubense*, Cuba, 5 de Outubro de 1924

(6) – *O Cubense*, Cuba, 1 de Abril de 1925

(7), (8), (9) – *Diário do Alentejo*, Beja, 19 de Julho de 1937

(10) – *Diário do Alentejo*, Beja, 27 de Julho de 1937

(11) – *Diário do Alentejo*, Beja, 5 de Agosto de 1937

PALAVRAS À BEIRA DO JAZIGO DO ESCRITOR*

Joaquim Palminha Silva
(Historiador)

Faz cem anos que o teu coração deixou de bater, a 4 de Março de 1911, tinhas apenas 53 anos de idade... Acompanharam-te até esta última residência apenas três fiéis amigos... Tem sido sempre assim: Portugal esquece os grandes e incómodos pensadores, para festejar os pequenos e banais faladores...

Desapareceste prematuramente do número dos vivos, precisamente no período em que a tua prosa começava a surtir alguns efeitos inéditos, e em que a tua crítica inquietava mais... pela sua pontaria!

Porque morreste inesperadamente (para quem não sabia dos teus padecimentos físicos), e andavas desgostoso da vida, dos homens e das ideias deste pobre País, estavas incompatibilizado com alguns dos teus antigos companheiros de caminhada política, logo de fabricarem a mentira de que te tinhas suicidado... Facto hoje completamente desmentido! Adiante...

Amaste a vida! Amaste o Alentejo! Amaste mil coisas dignas de serem amadas: estes campos, estas gentes, que tão sentidamente descreveste nos teus livros...

Estamos aqui, caro e querido amigo, para te dizer que és parte integrante da nossa alma; que sem os teus livros seríamos uns pobres de pedir.

Estamos hoje aqui, companheiro de arte e saudade, para te testemunhar a nossa gratidão! Estamos hoje aqui, em nome de muitos alentejanos, para te dizer, José Valentim, a quem todos conhecem como o grande escritor Fialho de Almeida, que os sinais materiais da tua passagem por esta vida e por esta região, ainda estão bem impressos, e enquanto existir a língua de Luís de Camões, em que tão bem escreveste, bem como os homens e mulheres circulando como sangue novo neste organismo chamado Alentejo, tu não estarás desaparecido!

Bem hajas, querido amigo e até sempre!

* Na manhã de 5 de Março de 2011, sábado, os Municípios de Cuba e de Vidigueira organizaram uma romagem ao Cemitério da Cuba, onde se encontra o monumento tumular de Fialho de Almeida, um pequeno jazigo prismático, com a legenda de apresentação de *Os Gatos – miando pouco, arranbando sempre, não temendo nunca* – e a abóbada fechada por dois gatos adormecidos, projecto de José Queirós e trabalho de Simões de Almeida Sobrinho. Eunice Muñoz leu então um passo da obra de Fialho (v. p. 248) e Joaquim Palminha Silva fez uma breve alocução de homenagem ao escritor, que aqui se reproduz.

FIALHO DE ALMEIDA: UM RESENTIDO?*

Joaquim Palminha Silva
(Historiador)

Existiram outros, mas destacou-se Brito Camacho, tanto quanto julgamos saber, (especialmente nas *Horas Calmas*, 1920), na ideia de que Fialho de Almeida terá sido um *grande ressentido*.

Embora continuando a admirá-lo, foi Brito Camacho quem não ocultou o seu ressentimento pelo facto de o contista de *O País das Uvas*, “ideologicamente falando”, ter “desertado” das fileiras republicanas e, supostamente, ter passado para o campo monárquico, poucos anos antes do *5 de Outubro de 1910*... Na verdade, Brito Camacho chegou a escrever esta ousadia: *A apostasia de Fialho, em matéria política, representou sempre para mim, um caso de psicologia mórbida, que foi a sua maior tortura*.

Vejamos...

O *ressentimento* (segundo os dicionários), não é mais do que a lembrança magoada de ofensa entretanto recebida...

Ora Fialho de Almeida teve sobejas razões para se sentir “magoado e ofendido”. Porque a sua obra de escritor e jornalista contrasta com as condições em que foi produzida?

De facto! Mas isso já nós sabemos, pois ele próprio no-lo diz num manuscrito revelado pelo Prof. Costa Pimpão (in *Fialho*, vol. I e único, 1945: *Há cerca de catorze anos vivia eu de escrever pelos jornais, uma vida que reputarei de desesperos* (...)). Isto é, não beneficiou, por exemplo, do aconchego de Alexandre Herculano (bibliotecário-mor nas Bibliotecas da Ajuda e do Palácio das Necessidades) para escrever a sua *História de Portugal*; nem viu o seu talento reconhecido e colocado ao serviço do País, como aconteceu com Almeida Garrett, diplomata, ministro, deputado e organizador do teatro nacional.

Enfim, Fialho não foi um *ressentido* por ter escrito no seio da adversidade, um pouco à maneira do grande Camilo Castelo Branco (que o saudou, quando ele publicou os seus *Contos*, em 1881); foi um *ressentido* porque se viu sempre injustamente relegado, como intelectual, para a subalternidade dos jornalistas menores, se assim nos é permitido dizer; foi um *ressentido* por não o terem

* Extracto do texto lido na mesa redonda sobre Fialho de Almeida que teve lugar em Vila de Frades, Sociedade Recreativa, tarde de 5 de Março de 2011, em que participaram, entre outros, Eduardo Lourenço, Guilherme de Oliveira Martins e José-Augusto França, os três por teleconferência.

“convidado” para a comissão executiva da *grande subscrição nacional*, após o Ultimato (1890), de que faziam parte figuras como Ramalho Ortigão, Eduardo Coelho, Luciano Cordeiro, Rodrigues da Costa, Pinheiro Chagas, Sousa Martins, Jaime Batalha Reis, Magalhães Lima, Simões de Almeida, Columbano, etc....

Num artigo assinado com o pseudónimo Valentim Demónio, publicado em 12 de Novembro de 1879 no jornal *Novidades*, o escritor revela ter plena consciência do facto de que o *empurravam para o lado*, queixando-se então dos *que nos não têm querido dar até hoje a honra da sua convivência, mau grado esforços colossais da nossa parte para a aproximação*.

O Prof. Costa Pimpão (in *Fialho*, I, p. 137) chegou a convencer-se de ter descoberto o sentido dos amargos desabafos de Fialho de Almeida. Diz-nos o ensaísta que *quanto mais tentamos penetrar no cerne da psicologia de Fialho, mais nos convencemos de que o móbil essencial das suas acções era o desejo de superar a fatalidade plebeia do berço*.

Não! Decididamente, não nos parece que tenha havido alguma vez, em Fialho de Almeida, a *ideia fixa de superar as suas origens de classe por um qualquer apagamento das raízes*, frequentando os círculos mais ou menos aristocratas e/ou burgueses. De resto, o escritor falou sempre das suas “humildes origens” sem complexos de inferioridade. Acreditamos mesmo que ele se orgulhava de ser filho de gente “humilde”.

Quanto a nós, a questão foi colocada às avessas! – Os círculos intelectuais do tempo de Fialho é que não quiseram conviver com alguém que, de pensamento rebelde e exaltante de imaginação, não possuía nobilitação para a frequência das tertúlias dos galardoados, com o suplemento de não se saber “comportar” e portanto enchumaçar o “círculo” com o improvisado de alguma crítica a deslizar para a inoportunidade. (...)

Numa época em que a política andava de braço dado com parte substancial dos literatos da moda, somam-se os personagens que foram encaixados em lugares de sossego e proveito, nem todos com a mesma ponta de génio de Fialho. Foram deputados Gonçalves Crespo, Teixeira de Queirós, Guerra Junqueiro, João de Deus, Marcelino Mesquita, Lopes de Mendonça, Alberto Pimentel (estes dois últimos, ao contrário de Fialho, não tinham nenhum curso universitário).

(...)

Franco-atirador, Fialho de Almeida poucas vezes esteve de acordo com o Poder de Estado, e revelou sempre uma teimosa “vocação” para estar do lado dos vencidos. O que mais nos impressiona neste artista sonhador, que não oculta e antes proclama com orgulho a sua origem “plebeia”, é o seu grande amor pelos desprotegidos, a sua natural predilecção pelos humildes, a feição fraternal e protectora dos pobres e oprimidos.

EDITORIAL - OS CAVADORES *

Paulo Barriga
(Jornalista)

Fialho nunca escreveu um romance. Nunca teve tempo para isso. Não era abonado de dinheiros. E esse pequeno pormenor levava-o a redigir coisas mais curtas, rápidas, vendáveis, de consumo imediato nos jornais. Os seus detractores acreditavam que o escritor de Vila Frades não tinha era génio para tanto. Que a sua pobre veia narrativa não lhe permitia dar o passo muito além da história breve, do conto. Fialho confienciava aos amigos que tinha na gaveta um projecto de grande fôlego literário, *Os Cavadores*. Uma elegia aos rurais da sua terra. No seguimento da belíssima crónica “Ceifeiros”, que fez publicar em *À Esquina*. Pedro Ferro também nunca escreveu um romance. Dedicou-se inteiramente ao jornalismo. Ao jornalismo total. Ao jornalismo das pessoas, da reportagem, da proximidade, do sentimento, do arrepio, da vertigem. Ferro também era da Vidigueira. E também marchou cedo para Lisboa. Tal como Fialho, jamais conseguiu sarar a ferida da saudade. Ambos viveram intensamente as luzes da cidade, mas nunca arranjaram maneira de engaiolar a nostalgia do campo. Seres cismados e magníficos, ambos. Contraditórios. Polémicos. E por isso, sujeitos à infâmia e à agressão. Fialho e Ferro, cada um a seu modo, são hoje figuras esquecidas da nossa cultura: na nossa terra, a mediocridade costuma ter pavor à inteligência. Isto apesar de um ter sido o mais inovador e genial dos escritores alentejanos. E o outro o mais talentoso jornalista de que por cá há memória. Um exagero? Faça então o favor de ler o artigo que nesta página em homenagem a ambos republicamos.

* Editorial do *Diário do Alentejo* (n.º 1506, ano LXXXIX, 4-3-2011). Paulo Barriga, seu autor, director do *Diário do Alentejo*, é ainda organizador da antologia fialhina *Amor? Dez Contos de Fialho de Almeida* (2008), com selecção e posfácio seu. O número do *Diário do Alentejo* aqui referido tem ainda sobre Fialho nota de Constantino Piçarra (p. 9), reprodução de texto (“Fialho de Almeida – O Doutor Demónio”) de Pedro Ferro (1959-1999), com ilustração original de Susa Monteiro, e trabalho de Carla Ferreira nas centrais (pp. 12-13). Entre as muitas outras referências a Fialho na imprensa escrita e na comunicação, assinala-se com vénia o trabalho de Fernando Alves na TSF no mês de Março de 2011, com proveitosas entrevistas a, entre outros, Isabel Cristina Mateus, António Valdemar e Joaquim Palminha Silva. Fialho de Almeida regressou ao *Diário do Alentejo*, por meio de Luís Amaro, na edição de 23 de Setembro de 2011 (n.º 1535), reproduzindo nas páginas centrais (pp. 16-7), com belo efeito gráfico, o texto integral de *Ceifeiros*.





Mesa do Colóquio
Fialho de Almeida-Cem Anos Depois
4 de Março de 2011



Público
Biblioteca Geral da Universidade de Évora



5 de Março de 2011
Romagem ao Cemitério da Cuba



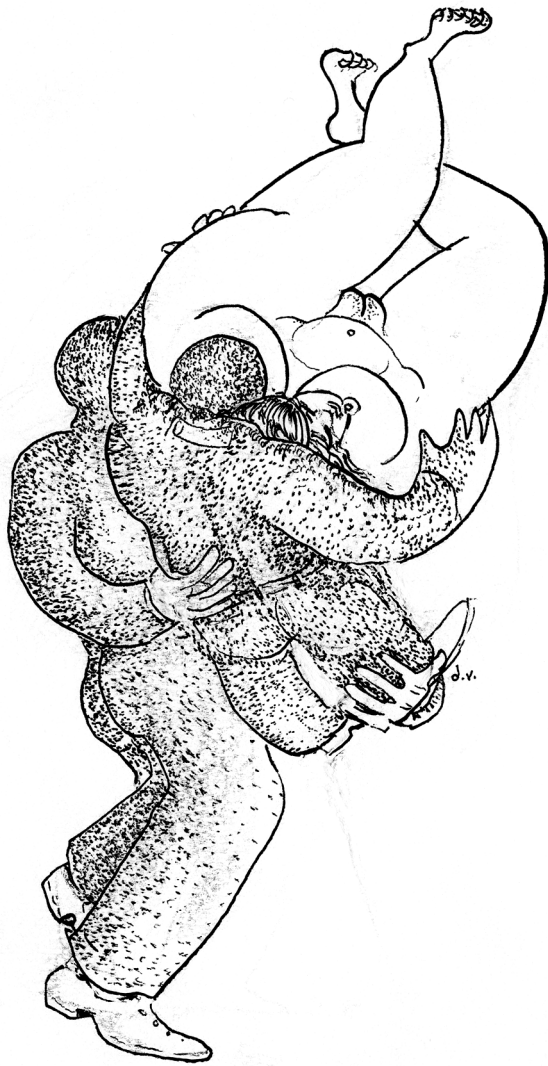
5 de Março de 2011
Casa Fialho de Almeida - Cuba



5 de Março de 2011
Vila de Frades · Cortejo Etnográfico



5 de Março de 2011
Vila de Frades · Descerramento de Lápide



NOTA FINAL DO ORGANIZADOR

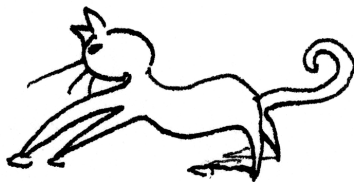
Optámos – para obstar à monotonia e diversificar a mancha gráfica da página – por indicar as citações quer entre comas quer em itálico. O leitor, pelas indicações bibliográficas, pelo contexto da frase, saberá destriçar estes doutros itálicos, em menor número, que não são transcrições mas *marcas* do discurso próprio.

Aceitámos ainda, por contraste com a tábua bibliográfica que fecha o capítulo das “Actas”, e sem prejuízo da unidade do conjunto, alguns particularismos na montagem das bibliografias de cada estudo. Outros – por exemplo a dupla grafia do nome do autor de *Os Gatos*, com apóstrofo e sem ele – detectam-se no contínuo do texto, sem que isso nos pareça diminuir, ao invés, a unidade das partes que o compõem. Na grafia, menos por contencioso do que por comodidade, seguimos a norma anterior ao acordo lusófono de 1990.

Neste comenos, em fecho de provas, tivemos conhecimento que um grupo de colegas de Lisboa, da Faculdade de Letras, docentes e investigadores (CLEPUL), tomou a cargo a organização dum generoso colóquio dedicado a Fialho de Almeida, *Portugal no Tempo de Fialho de Almeida (1857–1911)*, a decorrer nas instalações da Sociedade Histórica da Independência de Portugal e na Faculdade de Letras, entre 22 e 25 de Novembro. Saudamos daqui os organizadores e os participantes do evento, desejando-lhes os melhores votos e os mais fecundos resultados.

Setembro de 2011





organização
António Cândido Franco

desenhos
Délio Vargas e Luis Manuel Gaspar (capa)

projecto gráfico
João Morgado

impressão e acabamento
Publidisa

ISBN 978-972-8661-72-4
Depósito Legal:

Editora *Licorne*
editorallicorne.blogspot.com



৯৩৩

