

Entre as margens e o centro: Fialho de Almeida, um retrato (im)possível

Isabel Cristina Mateus

Universidade do Minho/CeHum

icmateus@ilch.uminho.pt

Data de receção do artigo: 27-07-2017

Data de aceitação do artigo: 06-11-2017

Resumo

No ano em que se comemora o 160^o aniversário do nascimento de Fialho de Almeida (1857-1911) torna-se ainda mais urgente sublinhar o lugar central (a vários títulos pioneiro) que o escritor merece entre os autores mais marcantes da cena literária portuguesa da segunda metade do século XIX. Autor multifacetado e maldito, dividido entre a fúria do panfletário, a acutilância do crítico de arte, a ternura do paisagista e a imaginação delirante do ficcionista, o lugar de Fialho de Almeida tem sido sempre o de escritor *marginal*. O seu foi sempre um olhar das margens geográficas, culturais, literárias, políticas, para o centro da Europa ou das academias, num permanente desafio de cânones e convenções, de toda e qualquer forma de ortodoxia pensante.

A *diferença* deste olhar não terá sido compreendida pelos contemporâneos que nele viram o ressentimento do romancista que Fialho nunca poderia ser. À distância de mais de um século, porém, esse olhar revela-nos o futuro que nele já se anunciava e viríamos a reconhecer como nosso. Da recusa do realismo fotográfico à crítica de arte, da escrita fragmentária à fragmentação do “eu”, do grotesco ao expressionismo então apenas adivinhado, ainda sem nome nem rosto na Europa, a escrita de Fialho descobre-nos uma “óptica delirante” que coloca este autor no centro de uma modernidade literária e artística que importa hoje reconhecer.

Palavras-chave: Fialho de Almeida – literatura portuguesa do séc.XIX – estéticas fim de século – grotesco – expressionismo.

Abstract

The year in which we celebrate the 160th anniversary of the birth of Fialho de Almeida (1857-1911) it is more urgent than ever to underline the central place (in various pioneering works) that this author merits among the most important authors of the Portuguese literary landscape of the second half of the 19th century. He was a multifaceted and unlucky author, divided between the worlds of an author of pamphlets, an art critic, a landscape designer, and a delirious inventor of fiction. In all of these areas, he has always been labelled as a marginal author. His was always a gaze from the margin, whether geographical, cultural, literary or political so that when he looked at the centre of Europe or the Academy, it was always to defy canons and conventions and any form of orthodox thought. The *diferença* of this viewpoint was not understood by his contemporaries who resented Fialho's lack of Romanticism. More than a century later, this unique vision reveals an insight into the future. From his rejection of photographic realism, to his art criticism, to his fragmentary writing, to his fragmentation of "I", to the grotesque, to expressionism, then barely understood, without name or face in Europe, Fialho's writing opens up for us a "delirious optic" that places this author in the centre of a literary and artistic modernity that today is important to recognize.

Keywords: Fialho de Almeida – Portuguese 19th-Century literature – End-of-the-Century Aesthetics – the Grotesque – Expressionism.

1. Um escritor marginal: o olhar das margens

Neste ano em que se celebra o 160^o aniversário do nascimento de Fialho de Almeida, importará menos evocar uma data ou cumprir um ritual comemorativo do que reconhecer o lugar central (a vários títulos pioneiro) que o escritor merece entre os autores mais marcantes da cena literária portuguesa da segunda metade do século XIX. Ainda mais num ano em que justamente celebramos também os 150 anos do nascimento de um escritor tão decisivo para os caminhos da modernidade literária em Portugal como viria a ser Raul Brandão, seu amigo e companheiro de tertúlias e vagabundagens nocturnas, que nos deixou nas páginas das suas *Memórias* um dos retratos mais fiéis, humanos e comoventes de

Fialho. Raul Brandão para quem Fialho foi, além de amigo, um mestre¹ da palavra e no desbravar de muitos caminhos que o modernismo viria a trilhar, desde logo aqueles que apontavam para o colapso do modelo do romance oitocentista e para o diálogo entre as artes e a literatura, para a emergência de uma escrita fragmentária, para a fragmentação histórica da memória ou mesmo para a fragmentação interior.

Nesse longo retrato, Raul Brandão não deixa de sublinhar, entre outros, dois aspectos a partir dos quais talvez valha a pena repensar hoje Fialho:

Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam a proporção, as figuras a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco; a própria cidade ressurgiu a uma tinta lívida de antemanhã, com a casaria a escorrer vício e aspectos tétricos... É isto sim, mas isto criou-o ele de pobreza e desespero, criou-o de gritos que nunca ninguém lhe ouviu. – E maior! Ficou maior! A sua obra só tem outra que se lhe compare, a de Camilo. Exigem-lhe um livro harmónico – “Os Cavadores”. Porque é que toda a gente reclama dos outros aquilo de que eles são incapazes? A obra de Fialho não podia ser senão esta, aos arrancos e enorme.” (Brandão, 1998, l:67-67-68).

Por um lado, a *diferença* de olhar que a obra de Fialho significava para os seus contemporâneos, um olhar sobre o futuro anunciado na óptica deformante e eminentemente subjectiva de um expressionismo embrionário ainda sem nome (e porventura sem rosto) na Europa mas já pressentido em pintores como Van Gogh ou

¹Álvaro Manuel Machado sublinha desta forma assertiva a importância de Fialho na formação literária de Raul Brandão: “Será interessante, creio, para lá da identificação de modelos literários estrangeiros, analisar especificamente essa teia de resíduos narrativos que passam de um texto para outro, de um género literário para outro, fazendo parte duma estratégia narrativa abrangente e difusa que sobrepõe a História às “histórias”. Ou antes, que torna a História uma monstruosa alegoria multiforme típica da modernidade, fantasmagoria das grandes cidades, no sentido em que Walter Benjamin a concebe, sobretudo a propósito de Baudelaire, no célebre texto “Paris, capitale du XIX^e”. E, note-se, aí temos, em termos comparativistas, um possível modelo estrangeiro para Raul Brandão, entre outros decadentistas-simbolistas, via Fialho de Almeida” (2007:33). Já anteriormente Álvaro M. Machado havia feito referência a Fialho como “o grande modelo literário oitocentista português” para o autor de *Húmus* (1984:25).

Goya², este último uma referência tutelar para Fialho. Um *pré-expressionismo* sincronicamente vivido com artistas como Edward Munch ou James Ensor, como vários textos de Fialho, ficcionais ou simples apontamentos diarísticos, o parecem testemunhar, das paisagens fantasmagóricas às máscaras ou a gestos que ficariam célebres como o grito. Em qualquer dos casos, uma “diabólica óptica deformante”³ (para utilizar aqui as palavras de Fialho a respeito de Guerra Junqueiro) que se constitui como metáfora do processo de escrita fialhiano. Um contributo que faz de Fialho um marco de referência no panorama cultural português, como haveria de notar Eduardo Lourenço ao dar-nos conta da (quase) inexistência entre nós de uma arte pulsional “vinculada ao inexpresso da subjectividade” e, nesse contexto, introduzir esta significativa ressalva: “na fraca medida em que existiu [o nosso “expressionismo”], só a partir de Fialho podemos detectar a sua presença”⁴. Mesmo se Eduardo Lourenço injustamente coloca o expressionismo de Fialho na mesma linha de leitura de autores tão distintos como Brandão ou Régio, como tivemos já ocasião de discutir noutra lugar⁵.

A *diferença* de Fialho, traduzida neste olhar a partir das margens, geográficas e culturais, para o centro, estará assim na origem (ou funcionará como circunstância agravante) do estatuto marginal que, por uma confluência de razões, viria a ser o seu no palco literário português, às quais adiante procurarei referir-me.

Por outro lado, o retrato de Raul Brandão realça igualmente o *carácter fragmentário* de uma obra feita “aos arrancos” e ao sabor dos dias: não por acaso, vários dos volumes de Fialho têm como subtítulo “Jornal de um Vagabundo”, a vagabundagem do olhar e do pensamento sendo para ele sinónimos de criação artística. O fragmentarismo da sua escrita valer-lhe-ia a incompreensão dos leitores e a reiterada acusação de ser o “romancista falhado” que o projecto abortado de romance *Os Cavadores* confirmava. Raul Brandão, contudo, sabia como ninguém que a obra de Fialho não poderia ser “senão esta, aos arrancos e enorme”. Como “aos arrancos e enorme” não poderia deixar de igualmente ser a obra brandoniana.

²Sobre a importância de Goya no (pré) “expressionismo” de Fialho de Almeida, veja-se o nosso artigo “Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos em torno do Modernismo” (2011: 79-129).

³Fialho de Almeida, 1992a:43.

⁴Cf. “Cultura Portuguesa e Expressionismo” (2004:32).

⁵http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf

Tomando como ponto de partida o testemunho de Raul Brandão, importa atentar no complexo e porventura contraditório retrato de Fialho, sendo a contradição e a duplicidade, já aqui destacadas, marcas de um (im)possível retrato, esse onde a pessoa e o escritor se cruzam, se entrecrocavam e por vezes se anulam. Estranhamente, para utilizar a expressão de Vítor Aguiar e Silva, a "dramática fissura esquizofrénica" entre "os dois Fialhos"⁶, o Fialho panfletário e o Fialho visionário, levou, em termos de recepção, ao apagamento deste último e, conseqüentemente, ao limbo literário a que se confinou o escritor.

São múltiplos os factores que ditaram essa espécie de anátema lançado sobre o escritor, transformado (se não mesmo diabolizado) em escritor maldito e ressentido. A começar pela sua irreverência ou independência. Ou pela sua incontinência verbal. Quer como cidadão, quer como escritor, Fialho foi ao longo de toda a sua vida um incansável defensor da independência nacional contra todas as formas de dependência política, económica, social e cultural, assim como foi um intransigente defensor da independência do pensamento e da criação artística contra todas as formas de "poder" instituído, escolas, instituições e correntes estético-literárias, contra todas as manifestações de academismo, de convencionalismo e, de um modo geral, contra todos os "ismos" artísticos e literários, pelo que pressupõem de normativo, de sistemático ou dogmático. Toda a sua prática de escrita, literária ou não-literária, constitui uma poderosa afirmação da independência e da liberdade do escritor moderno, o que de algum modo explica a sua prática verbal excessiva e incendiária, bem como a incomodidade da crítica literária quando está em causa a necessidade de classificar ou "arrumar" a obra fialhiana. Significativamente, é essa exaltação da independência, ao mesmo tempo orgulhosa e desesperada, que ressalta de uma das últimas palavras de Fialho, confidenciada a um amigo poucos dias antes de morrer, e referindo-se à ameaça de expatriação avançada pelo governo republicano: "*é preciso que esses senhores saibam que eu sou simplesmente um homem de letras e que não quero ser outra coisa (...) a minha pena não se vende*" (Taquenho, 1917:277).

Importa acrescentar que Fialho, e em particular o "panfletário flagelador" como ele próprio se autodesignou, pagou ainda *em vida*,

⁶Aguiar e Silva, 1983:413.

se é que não *com* a própria vida, o preço dessa independência. As circunstâncias nunca totalmente esclarecidas que envolvem a sua morte apontam como causa próxima, mais do que a doença, o profundo desencanto e frustração agudizados pelo silenciamento que sobre ele fizera impender o governo português: ameaçado com um mandato de captura e ordem de expulsão do país, impedido de publicar artigos na imprensa brasileira onde as críticas à recém-instaurada República portuguesa vinham subindo de tom (República - diga-se de passagem - que a sua violência verbal e sobretudo a sua análise impiedosa e sombria do Portugal dos últimos anos da monarquia ajudara a construir), o silêncio a que o escritor foi confinado adquiriu o significado de um “homicídio” simbólico cujas consequências, ao nível da recepção da sua obra, ainda hoje se fazem sentir. É certo que outros factores terão pesado no adensar deste silêncio, quase sempre decorrentes de preconceitos políticos, éticos, morais, sociais; a título de exemplo, refiro a complexa relação com Eça de Queirós e as críticas ou atitudes acintosas ou menos elegantes que Fialho para com ele tomou⁷, a alegada sinuosidade da sua trajectória política, a vocação anarquista, o suposto “emburguesamento” e, *last but not least*, a sua homossexualidade. Preconceitos que invariavelmente penalizam o escritor em função das contradições do homem e que incompreensivelmente exigem de Fialho uma irrepreensibilidade ou exemplaridade ética, social e política que não parece exigir-se a outros escritores, antes e depois dele.

O estatuto marginal da obra de Fialho, e sobretudo da sua obra ficcional, deve-se ainda à confluência de outras razões (ou preconceitos) de ordem literária. Em primeiro lugar, importa dizê-lo claramente, porque Fialho não soube (ou não quis) encontrar estratégias de captação de benevolência do público leitor e, em especial, do mundo das letras. A contestação do mundo burguês levou, pelo contrário, o Fialho panfletário a uma estratégia de afrontamento ou provocação - “*o público é por toda a parte, lama, lixo, escória desprezível*” (1992a:153) –quando não à recusa de um qualquer protocolo de leitura com o leitor, recusa que na ferocidade verbal de *Os Gatos* se traduz na decisão radical de “*não deitar pérolas a porcos*” (1992b, VI:123). A linguagem “suja”, plebeia, que

⁷Veja-se, a este respeito, o polémico artigo publicado na revista *Brasil-Portugal* em 16 de Setembro de 1900, na véspera das cerimónias fúnebres nacionais de Eça. O artigo viria a ser postumamente incluído em *Figuras de Destaque* (1992^a).

Fialho frequentemente cultivava constitui, como ele próprio revela na “Autobiografia”, uma ruptura deliberada com o estilo “nobre”, com uma retórica convencional, *bienséante*, burguesa e com uma literatura anacrônica que ele sugestivamente apelida de literatura “gagá”⁸. Afinal, um gesto solitário e inaugural que, sem a espectacularidade de *Orpheu*, anuncia em certa medida o confronto com o “lepidóptero burguês” que animará, por exemplo, um modernista como Almada Negreiros (que, aliás, não deixará de evocar no “Manifesto Anti-Dantas” a “imensa piada” de Fialho). Gesto que há-de ressurgir e animar alguns dos mais irreverentes surrealistas, entre eles Luiz Pacheco que, a vários títulos, denota uma forte cumplicidade com Fialho⁹.

Em segundo lugar, este estatuto marginal decorre da comparação subliminar com Eça de Queirós que desde sempre condicionou e penalizou a recepção da obra fialhiana, condenando Fialho a um estatuto de escritor menor, quando não de discípulo fracassado ou ressentido. A incapacidade de escrever um romance (num século em que o romance é o género prestigiado por excelência) foi, desde logo, umas das mais insistentes recriminações que a crítica literária dirigiu a Fialho, censura que implicitamente denota a menorização de um género como o conto (recriminações que não consta tenham sido dirigidas a contistas como Machado de Assis, Maupassant ou Tchekov, para citar apenas alguns nomes contemporâneos de Fialho). Neste sentido, diria que a vinculação da obra fialhiana ao Realismo e ao Naturalismo e, de um modo geral, ao positivismo ideológico que marcará a Geração de 70 constituiu, salvo raríssimas excepções, a linha de leitura dominante na crítica literária até há bem pouco tempo e uma das razões do silenciamento do autor.

⁸Cf. “Literatura Gagá” (Fialho de Almeida, 1992c).

⁹Veja-se, por exemplo, a resposta de Luiz Pacheco quando por este interpelado sobre as razões de não escrever um romance: “*não sei*. Precisamente: *não sei!* foi a resposta singela e sincera que dei ao Vergílio Ferreira quando me indagou, solícito, quase paternal, por que é que eu não escrevia romances, como se tal fosse um objectivo vital, não era (para mim). Algumas vezes pensei nisso, escrevi linhas, poucas páginas. O género requer uma persistência (além doutros dotes), um meio calmo, uma atenção que raramente me foram propícias. E uma técnica. Viu-se o Tchekov, tão exímio contista, incapaz de elaborar um romance, nem era nada fácil, perante os monstros contemporâneos: Tolstoi, Dostoievski, para já não falar de Gogol ou de Turguenev. Perante obras colossais como as daqueles dois, era muito difícil ombrear, imitar, fazer diferente em óptimo (casos do Fialho e do Brandão perante o nosso Eça)” (George, 2012:274).

Em meu entender, essa leitura obscureceu ou ignorou a coerência de uma obra que deliberadamente se afasta dos paradigmas ideológicos e estéticos do Realismo e do Naturalismo (ou de um modo mais vasto do conceito de imitação), e se configura como uma crítica corrosiva do racionalismo positivista, burguês, subjacente a esses modelos. Talvez porque a proximidade cronológica não tenha permitido à crítica essa leitura distanciada e em perspectiva ou simplesmente porque não tenha tido em conta o conjunto da obra fialhiana e, em particular, o conjunto da obra ficcional que, note-se, não se limita aos três volumes de contos publicados em vida do autor (a dispersão e heterogeneidade dos textos é, seguramente, mais um factor a pesar no difícil relacionamento com o público leitor); talvez ainda porque tenha ignorado as inúmeras páginas que Fialho dedicou à crítica de arte onde esse afastamento dos *kodaks* realistas era insistentemente afirmado. Sublinho a este respeito o papel pioneiro, uma vez mais, de Fialho neste domínio, como destacaram José-Augusto França (1990:105) e mais recentemente Fernando Guimarães (2003:8), chamando a atenção para o facto de Fialho ter sido o primeiro a exercer em Portugal, de forma sistemática, de 1882 até ao final da vida, aquilo que poderia já chamar-se de “crítica de arte”. O único a ser capaz de pôr o dedo na ferida, “denunciando o receituário vazio que ia satisfazendo toda a gente” (França, 1990:106) e a observar, em 1892, não sem uma ponta de desilusão, que o “grande pintor português do nosso tempo, se já nasceu, com certeza não está na exposição”¹⁰. Em qualquer dos casos, tal como o crítico de arte o sonha, esse pintor-criativo-a-vir há-de afirmar-se mais pela emoção/imaginação do que pela imitação.

2. Das margens ao centro: uma “óptica deformante”

Nesse vasto conjunto de textos de registos tão diversos que constituem a escrita de Fialho (da crónica, ao ensaio, do registo diarístico à ficção, do panfleto à crítica de arte ou aos apontamentos de viagem) encontramos a formulação - por vezes mesmo a teorização- de uma poética que rejeita a “kodakização” do real. Trata-se de um neologismo inventado por Fialho com uma forte conotação irónica e um significado simultaneamente estético e sociológico, capaz de denunciar tanto a representação “fotográfica” do real, como a vulgarização ou massificação associadas a esse

¹⁰Fialho de Almeida, 1992b, V:166.

instrumento demótico de representação que convertera a criação do “documento” naturalista num mero processo de fabricação técnica, uma forma de “industrialismo artístico”, sem imaginação e sem “alma”. Neles encontramos igualmente a marca dessa “febre do novo”¹¹ que Fialho confessa que o devora, uma curiosidade ou permanente insatisfação estética que se traduz numa invulgar atenção às diversas linguagens artísticas, e em especial às artes plásticas, com as quais a sua obra ficcional irá manter um profundo e inovador diálogo interartístico. Significativamente, João de Castro Osório, editor e amigo de Pessanha, parece ter sido o primeiro a dar-se conta deste diálogo prefigurador daquilo que virá a ser o Modernismo ao afirmar que Fialho de Almeida “pressentiu a comunhão das Artes, e mais intensamente das picturais, com a Literatura”¹².

À “kodakização” rejeitada, Fialho procura contrapor a *despolarização* do real¹³, metáfora do processo de criação literária, por analogia com uma experiência por ele vivida no mosteiro dos Jerónimos. Em termos teórico-críticos, o (meta)texto sobre a rosácea dos Jerónimos constitui um elemento fundamental para a compreensão da génese do grotesco e, de um modo geral, para a interpretação da poética fialhiana, pelo que talvez valha a pena aqui transcrevê-lo:

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

Evidente que sob aquela luz fantasiosa, as figuras ainda conservavam vida e movimento. Somente a minúcia e a fâscias não pareciam já corresponder às emoções que elas haviam sido chamadas a traduzir cá fora, ao ar, em pleno sol. E havia risos que o feixe azul tornava em carantonhas, cabeças em oração a

¹¹Cf. (Pimpão, 1945:44).

¹²Fialho de Almeida [1896-1906], 1957-1960:20, LVIII.

¹³Sobre estes conceitos e suas implicações na escrita de Fialho, veja-se o nosso estudo (Mateus, 2008).

que o feixe amarelo prestava um ar de caçoada, curiosidades alvares que pareciam êxtases, e caras de sopeiras, lívidas como se estivessem danadas de pecado...

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

Mais do que uma visão ou uma aparição fantástica, trata-se, para Fialho, de uma autêntica epifania da arte (em consonância com um espaço com a carga simbólica, sacral, dos Jerónimos): a “visão pictural” do seu próprio processo de escrita, a “diabólica óptica deformante” posta em acção, a distorção enquanto forma de analisar, ia dizer, de radiografar por dentro, um mundo esvaziado de sentido, transformado numa grotesca “sarabanda de caricaturas”. Ou de máscaras.

A independência de Fialho que tenho vindo a referir, bem como a “óptica divergente”¹⁴ ou deformante, como ele próprio gosta de salientar, estão assim na origem de uma escrita que deliberadamente se situa nas margens dos cânones estéticos e literários, desafiando regras e convenções, questionando todas as formas de ortodoxia, de poder instituído, de pensamento único. E

¹⁴ A propósito dos boémios (para ele, sinónimo de artista), Fialho deixará esta nota significativa: “Grandes ou pequenos, são boémios todos os que vêem a vida (...) sob alguma espécie de refração moral ou mental que lha faz parecer contraditória ou absurda, de efeito e causa, e logo, como tal, lhe impõe para essa vida, uma teorização ou concatenação diferentes das que parecem regê-la ou explicá-la. São pois filósofos negadores, de vistas antagónicas, e desse ângulo de refração que lhes perturba a visão do conjunto do mundo, provém, via de regra, o ostracismo a que são votados; tanto mais que à divergência eles juntam em geral um certo desdém das aparências, certo abandono das formas sociais, certo exotismo de facha e de *toilette*, que mais reforçam a estranheza desses tipos turvantes e hiperácidos, de que a hipocrisia burguesa tem medo, neles vendo mastins, rebeldes ao comunitarismo com que é uso amodarçar as reacções...” (1992a: 42).

neste sentido convocando múltiplas leituras, inquietando o pensamento, despendenteando certezas, desarrumando o leitor.

Ler Fialho hoje pressupõe assim, para além da necessidade de reorganização e reedição urgentes da sua obra, uma mudança de enfoque que permita resgatá-la do silêncio a que foi confinada. Pressupõe um olhar atento, disponível, em certa medida, inocente e cúmplice, do leitor para a descoberta de uma das vozes mais originais não apenas da narrativa portuguesa da segunda metade de oitocentos, mas da ficção portuguesa moderna (ironicamente, Fialho é, com Eça de Queirós, ainda que por vias distintas, a voz mais significativa de oitocentos). Ler Fialho hoje significa deixarmo-nos surpreender pelas múltiplas máscaras que nele convivem ou com ele contracenam, que simultaneamente revelam e ocultam um rosto que teima em permanecer esquivo e tornam a leitura um complexo e aliciante jogo de decifração. Com ele, não é tanto o século XIX que termina, mas o século XX que começa e o nosso século que se adivinha. O mesmo será reconhecer não apenas a vocação inaugural desta escrita, mas também a sua notável actualidade.

Quero, de um modo especial, chamar a atenção para o weberiano “desencanto do mundo” que atravessa a escrita de Fialho e faz do escritor, na expressão de Helena Buescu, um “observador descrente”¹⁵. Desencanto que, nas palavras do jovem Fialho, se traduz numa “desilusão sinistra de tudo e de todos”¹⁶, ou transcende os limites físicos e temporais de uma realidade social e política nacional (ou mesmo regional, como alguma crítica pretendeu) para definir o trágico da condição existencial do homem no mundo moderno. O esvaziamento da noção de transcendência e a derrocada do mundo “familiar”, positivo, que a razão ocidental vinha construindo há séculos, a desconfiança perante a razão, estão na origem de uma escrita fragmentária, onde a imagem ou a “visão pictural”, mas também a tessitura verbal, se substituem à lógica narrativa, discursiva. Fialho foi assim um dos primeiros intelectuais

¹⁵ Como nota Helena Buescu, Fialho de Almeida é sobretudo o que talvez pudéssemos designar como um “observador descrente - a posição mais precária e “em crise” que, afinal, podemos imaginar: aquele que vê, observa, analisa, põe o dedo na ferida (na “escrófula”, diria Fialho); mas, ao mesmo tempo, aquele que profundamente descrede de qualquer verdadeira alteração positiva no que analisou” (Buescu, 2001:161).

¹⁶ “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).

entre nós, se não mesmo o primeiro, a intuir a morte do romance [pelo menos do romance tal como o concebera o século XIX], inaugurando o caminho que viria a ser percorrido, entre outros, por Raul Brandão e Fernando Pessoa/Bernardo Soares, esse famoso guarda-livros que, no *Livro do Desassossego*, confessa “estremecer” ou “raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível” sempre que lê uma página de Fialho (e em particular, do Fialho paisagista)¹⁷.

A fragmentação do real e, com ela, o estilhaçamento do próprio sujeito, cedem lugar na ficção fialhiana à visão interior, à expressão dos fantasmas e espectros que habitam as galerias mais subterrâneas da alma humana (afinal, esses monstros que Goya atribui ao sono da razão), ao onirismo noturno, à identificação da escrita à noite¹⁸, à loucura e à nevrose. Em qualquer dos casos, estamos sempre perante uma poderosa máquina deformante, despolarizadora do real.

Convém observar que, de modo premonitório, a escrita ficcional de Fialho antecipa a descoberta do inconsciente que virá a alterar profundamente os caminhos da narrativa ocidental a partir do modernismo (não deixa de ser curioso notar que Freud começava a dar os seus primeiros passos no domínio da psicanálise no final de oitocentos mas os seus primeiros estudos só seriam publicados nas primeiras décadas do século XX). De resto, o processo de fragmentação interior enquanto experiência dramática de alteridade, associado à nevrose, constituirá o núcleo narrativo de um texto que merece, por variadíssimas razões, ser re-visitado: refiro-me à “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”, uma pérola que necessita urgentemente de ser resgatada da selva jornalística e panfletária de *Os Gatos*, narrativa que não só abre o caminho à fragmentação pessoana, como nos surpreende com um processo de animalização ou “coisificação” grotesca que, em certo sentido, parece antecipar o universo ficcional que *A Metamorfose* de Kafka virá encenar.¹⁹

A escrita ficcional de Fialho prefigura ainda, como destacámos no início desta reflexão, um dos movimentos mais marcantes da arte

¹⁷ (Soares, 2007:246).

¹⁸ “é a noite que desamarra dos submarinos do cérebro os hipogrifos da anormalidade epileptóide (ou simplesmente poética, ou viciosamente impulsiva, ou degeneradamente criminal), a anormalidade diabólica, espiral, criadora de larvas e de visões” (Fialho de Almeida, 1992a:37).

¹⁹ Sobre *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro*, veja-se (Mateus, 2008:122-126).

moderna: o expressionismo, que se afirmará na Europa, em particular na Alemanha, na primeira década do século XX. Sob este ponto de vista, importará sublinhar o papel que o visionarismo grotesco assume numa escrita que, descrente da razão, se afirma como uma “tinta delirante”, nascida das “cavernas do medo”, aquilo que Fialho chama “o bestiário da alucinação doida e disforme” (1992b, I:126). Trata-se de uma escrita pulsional e instintiva que pretende dizer o indizível, expressar o inexpresso, dar forma ao informe ou disforme, tornar visível o invisível ou oculto. Enquanto bloqueio da linguagem, o grotesco constitui o reconhecimento do colapso da razão no mundo moderno e da incapacidade da linguagem para dizer o indizível, a expressão da angústia e do medo de viver num mundo que se tornou subitamente inseguro e hostil, um mundo sobre o qual paira, omnipresente, a presença inquietante da morte.

Para terminar, uma breve nota, em jeito de desafio, sobre a actualidade da escrita fialhiana. Não é possível referir-me aqui ao papel do escritor enquanto renovador e criador da língua portuguesa²⁰, embora esse trabalho de modernização e plasticização da língua portuguesa mereça reflexão e justifique, só por si, a releitura de Fialho. Quero todavia sublinhar que a linguagem de Fialho vai beber a várias fontes, num hibridismo ou experimentalismo linguístico verdadeiramente inovadores, recorrendo tanto aos clássicos como à linguagem popular, à gíria e ao calão, à linguagem da burguesia urbana, ao estrangeirismo ou ao neologismo, numa mistura e amplitude de registos que não tem paralelo, por exemplo, na escrita queirosiana (e cuja lição o autor de *A Cidade do Vício* vai sobretudo buscar a Camilo Castelo Branco, ambos autores, por sua vez, presentes na escrita de um Aquilino Ribeiro ou de uma Agustina).

Esta tendência para a fusão, para misturar registos de língua e de culturas, de géneros e de linguagens artísticas, de ambientes sociais e de geografias distintas que encontramos em muitos dos seus textos é bem uma das marcas da irreverência de Fialho e do pendor subversivo da sua escrita. Refiro aqui brevemente, a título de exemplo, um texto como *O Violinista Sérgio num Café da Mouraria*, publicado em 1889 no primeiro volume de *Os Gatos*. Indeadidamente intitulado no sumário que acompanha a publicação (erro tipográfico,

²⁰ Sobre o papel de Fialho como renovador da língua portuguesa, veja-se o importante contributo de António Cândido Franco (2002).

lapso de Fialho? nunca o saberemos) o texto em questão põe na verdade em cena um primeiro violoncelista do Teatro de S. Carlos²¹ que, cansado da *bienséance* burguesa, troca o palco do teatro lisboeta por um café mal afamado da mouraria lisboeta, a elite burguesa e aristocrata por um público popular e iletrado. E é assim que o leitor irá assistir a um espectáculo inesperado²², simultaneamente concerto e performance teatral (“fantasia sinestésica”, chamar-lhe-á Fialho), encenado a partir de um trecho de *La Damnation de Faust* de Berlioz ou de um *Quinteto de Cordas* de Mendelssohn (o texto não o deixa claro), por sua vez inspirado na célebre cena de sedução de Margarida por Mefistófeles no poema dramático de Goethe. O que torna o texto de *O Violinista Sérgio* curioso é o facto de Fialho fazer entrar em cena (a expressão aqui é rigorosa) duas personagens insólitas, um carregador boçal e uma saloia inocente, envoltos na cumplicidade do fumo e da penumbra num canto do botequim. Pelos gestos e postura dos corpos, percebe-se que o carregador procura seduzir a tímida rapariga, representando assim o improvisado par de “actores”, sem o saber, a célebre cena do Fausto de Goethe, a eles se juntando o virtuosismo da interpretação de Sérgio, naturalmente aplaudido pelo público ignorante do café da mouraria.

Fialho pretende desta forma mostrar que a música pode ser percebida por toda a gente; sendo uma percepção visual (mais do que auditiva), a música possui a qualidade intrínseca de sugerir imagens análogas em cérebros diferentes, “*seja de artistas ou de carregadores, de cretinos de asilo ou de animais de jaula*” (1992b, l:87). O contraste entre a linguagem erudita (música de Fausto/poema de Goethe) e a rudeza dos ouvintes é um elemento semântico-estrutural que o texto de Fialho, por diversas vias, procura explorar e ao qual não é alheio o desejo de chocar e provocar o

²¹ De acordo com Costa Pimpão que, por sua vez, se baseia na informação recolhida no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, da autoria de Ernesto Vieira, tratar-se-á de José Augusto Sérgio da Silva, nascido em Lisboa em Setembro de 1838, irmão do pintor João Cristino da Silva que, com apenas 20 anos era já primeiro violoncelo na orquestra do Teatro de S. Carlos, função que desempenhou durante cerca de trinta anos. “Em 1884, abandonou S. Carlos “onde era já irregular o serviço que fazia”, aceitando depois um contrato para ir tocar todas as noites a um café estabelecido na Rua do Socorro “aonde concorria gente da pior espécie que divaga por aqueles sítios”. Faleceu em 5 de Janeiro de 1890. Cf. (Fialho de Almeida, 1992b, l:83).

²² Para uma leitura de *O Violinista Sérgio num Café da Mouraria* veja-se Mateus (2008: 277-304).

leitor. Do mesmo modo que a nota anti-burguesa se torna visível na fusão de referências e de modelos antitéticos, no diálogo entre o centro europeu e a periferia lisboeta, entre a cultura erudita e a cultura popular, entre a linguagem poética, culta, e o calão, entre personagens “clássicas” e saloios, camponeses, ceifeiros, operários e trabalhadores anónimos ao serviço de uma democratização ostensiva da experiência musical erudita em oposição aos valores culturais burgueses. Fialho foi, de resto, pioneiro ao trazer a cidade para a ficção portuguesa, quero dizer, não apenas a cidade antiga, burguesa ou comercial (como outros escritores já tinham feito antes dele, nomeadamente Eça) mas também a cidade nova ou em construção, a cidade periférica dos bairros operários nascidos do desenvolvimento industrial trazido pelo fontismo.

O sobressalto de pensamento que a escrita de Fialho convoca enquanto permanente interrogação crítica, desafio interpretativo, deslocalização de categorias como centro e periferia, alto e baixo, faz com que ela ganhe nestes tempos de assepsia da linguagem e de pensamento único que vivemos, em que o politicamente correcto ou a retórica económica adquirem foros de verdade científica, uma renovada actualidade se não mesmo urgência. O desejo de estabelecer pontes entre culturas e linguagens distintas, o olhar atento de Fialho à *diferença* e ao *outro*, à necessidade de inclusão de todos aqueles que foram segregados para as margens de um mundo dominado pela ganância financeira e pela centralidade dos senhores dos mercados (artistas, aristocratas decadentes, trabalhadores e operários sem rosto, saloios anónimos, mulheres, pobres, doentes, desfavorecidos da sorte), é cada vez mais o olhar com que hoje somos confrontados no mundo global que é o nosso face às novas formas de miséria e de exclusão, mas também perante os desafios colocados por fluxos migratórios sem precedentes e por ameaças várias à escala mundial. No mundo veloz, cada vez mais mecanizado e desumano em que vivemos, a escrita de Fialho é um poderoso frémio de liberdade sem a qual não pode haver essa democracia que Fialho tão intransigentemente defendeu e em que tanto acreditou. Um poderoso estremecimento do humano sem distinções de crença, de classe, de cor ou de género, esse humano que para o médico que Fialho foi (e não foi) se resume ao reconhecimento de uma comum fragilidade, ao reconhecimento de

que “somos todos a mesma infame e celeste porcaria” (1992:85)²³. Não há, me parece, melhor forma de dizer a actualidade desta escrita.

Bibliografia

- Aguiar e Silva (1983): Vítor Aguiar e Silva, "Fialho de Almeida e o problema sócio-cultural do francesismo", In *Actes du Colloque Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.
- Brandão (1998): Raul Brandão, *Memórias*, vol. I (ed. José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água.
- Buescu (2001): Maria Helena Carvalhão Buescu, *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, Porto, Campo das Letras.
- Coelho (1958): Eduardo Coelho, "Fialho de Almeida e a Escola Médica do seu tempo. A patologia na obra de Fialho", in *Ocidente*, 55, pp. 5-23.
- Fialho de Almeida (1992a): José Valentim Fialho de Almeida, *Figuras de Destaque* [1923] Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1992b): José Valentim Fialho de Almeida *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. I-VI, Lisboa, Clássica Editora.
- Fialho de Almeida (1992c): José Valentim Fialho de Almeida *Barbear, Pentear* [1911], Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1992d): José Valentim Fialho de Almeida *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo)*, [1892], Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1875): José Valentim Fialho de Almeida, "Páginas de Miséria-Confissões", in *Correspondência de Leiria*, nº 50, de 10 de Outubro de 1875.
- França (1990): José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol.2, 3ª edição, Lisboa, Bertrand Editora.

²³ A visão clínica do médico que Fialho foi (embora tenha exercido muito pontualmente a medicina) desempenha aqui um papel determinante, como o confirma esta nota manuscrita transcrita pelo amigo e também médico Eduardo Coelho: “Pela sua continuada assistência ao drama humano, nenhum juiz como o médico para rasoar os homens no mesmo rebanho triste e claudicante, para bem sentir que, bons ou maus, todos esses homens se equivalem” (Coelho, 1958:7).

- Franco (2002): António Cândido Franco, *O essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- George (2012): João Pedro George, *Putá que os pariu! A biografia de Luiz Pacheco*, Lisboa, Tinta-da-China.
- Guimarães (2003): Fernando Guimarães, *Artes Plásticas e Literatura - do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.
- Lourenço (2004): Eduardo Lourenço, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3ª edição, Lisboa, Gradiva.
- Machado (1984): Álvaro Manuel Machado, *Raul Brandão: entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Machado (2007): Álvaro Manuel Machado, *A Abertura das Palavras: ensaios de literatura portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.
- Mateus (2008): Isabel Cristina Mateus, "Kodakização" e Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida, Lisboa, Caminho²⁴.
- Mateus (2009): Isabel Cristina Mateus, "Cultura Portuguesa e Expressionismo" de Eduardo Lourenço: uma (re)visão", http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf
- Mateus (2011): Isabel Cristina Mateus, "O Génio Obscuro de Fialho de Almeida: cem anos de presença na literatura portuguesa", in *Fialho de Almeida. Cem anos depois* (org. de António Cândido Franco), Évora, Licorne.
- Mateus (2011): Isabel Cristina Mateus, "Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos em torno do Modernismo", in *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade* (org. de Xaquín Nuñez Sabarís), Braga, CEHUM/Universidade do Minho, pp.79-129.
- Pimpão (1945): Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho. I - Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda.
- Osório (1957/1960): João de Castro Osório, "Documentos de um arquivo literário: quatro cartas inéditas de Fialho de Almeida [1896-1906]". In: (1957/1960), *Ocidente*, Vol. LII-LVIII, p. 20.
- Soares/Pessoa (2007): Bernardo Soares / Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith, 7ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim.

²⁴ Prémio de Ensaio Óscar Lopes (2007); Prémio de Ensaio PEN Clube 2008.

Taquenho (1917): Vicente Taquenho, "Correspondência", In António Barradas e Alberto Saavedra (ed.), *Filho de Almeida: In Memoriam* (no sexto aniversário da morte do escritor), Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa, pp. 275-280.