



ARTE, CRÍTICA E SOCIEDADE NA OBRA DE  
**FIALHO DE ALMEIDA**



Maria Inês Martins Birrento Do Nascimento Rodrigues

2010



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria Inês Martins Birrento do Nascimento  
Rodrigues

Arte, Crítica e Sociedade  
na Obra de Fialho de  
Almeida

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos,  
sob orientação do Professor Doutor Amadeu Carvalho Homem,  
e co-orientação do Professor Doutor Fernando Matos Oliveira,  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Coimbra, 2010

*There are some enterprises in which a careful disorderliness is the true method.*

Herman Melville, *Moby Dick*

## **Agradecimentos**

Aos meus orientadores, pela paciência e apoio.

À Rita, que não me deixou dar sozinha o primeiro passo.

Aos mais queridos pais e irmão do mundo, por estarem sempre comigo.

Ao Ricardo, pelo amor, pelos cafés madrugadores e companhia constantes.

À mãe Zulmira e ao pai Eduardo, pelo abrigo.

Ao Chico e à Inês, pela constante preocupação e prontidão em ajudar.

À Luísa e à Prof. Alice, pela amizade e pela força para continuar.

Ao André, ao Diogo, ao João e à Guida, por nunca terem desistido de mim ao longo destes meses.

Ao Fred, pela maravilhosa capa.

A todos os outros amigos e restante família, por gostarem de mim.

O meu muito OBRIGADA e o meu carinho.

## ÍNDICE

Resumo .....	iii
Abstract.....	iv
INTRODUÇÃO .....	I
I. As Máscaras de Fialho de Almeida .....	5
1.1 Personalidade e Vivências.....	5
1.2 O Analista dos Vícios e Paixões Humanas .....	8
1.3 O Carnaval da Sociedade Lisboaeta.....	11
1.4 A Estética do Fragmento .....	16
1.5 O Observador do Mundo em Mudança.....	20
1.6 Fialho no Portugal Finissecular.....	23
II. O Projecto Crítico de Fialho de Almeida.....	26
2.1 Crítica I: Arte e Sociedade .....	30
2.1.1 A Crítica de Arte.....	30
2.1.2 A Crítica Literária.....	36
2.2 Crítica II: Teatro e Sociabilidade .....	41
2.2.1 Um Mosaico do Teatro Português Finissecular .....	42
2.2.2 O Campo Teatral.....	60
2.3 Crítica III: Jornalismo e Cultura Panfletária .....	63
2.3.1 Fialho e o Jornalismo Português no Contexto Finissecular .....	64
2.3.2 O lugar de Fialho no Jornalismo Português.....	74
CONCLUSÃO.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	80

## **Resumo**

### **Arte, Crítica e Sociedade na Obra de Fialho de Almeida**

A presente dissertação procura analisar o papel desempenhado por Fialho de Almeida (1857-1911) enquanto crítico da sociedade portuguesa finissecular, actividade marcada pela análise satírica e, por vezes, impiedosa dos seus vários intervenientes.

A revisitação do espaço vivencial e criativo do autor ocupa a primeira parte da tese, por ser considerado um aspecto basilar na compreensão do pensamento fialhiano.

A expressão artística nacional, nos seus mais diversos géneros e manifestações, entre a literatura, a pintura e o teatro, funciona enquanto campo privilegiado para o escritor repensar o país e constitui, por isso, um dos pontos centrais deste trabalho, sendo o objecto a explorar de modo mais demorado na segunda parte da dissertação. Outro dos focos examinados diz respeito à relação que o projecto crítico de Fialho estabelece com a imprensa do final do século e com os seus protagonistas.

Conclui-se que Fialho atribui um lugar de destaque ao teatro enquanto bem cultural ao serviço da sociedade, embora reconheça, simultaneamente, o falhanço dessa missão educativa em contexto português. O cenário negro que traça das artes no final de Oitocentos reflecte a ideia generalizada da decadência do Portugal contemporâneo, opinião que se acentua através da passagem de Fialho pelas redacções dos jornais. Esta experiência revela o carácter panfletário da “esfera pública” oitocentista em Portugal, o que nos permite reconfigurar um retrato do país que apesar de todas as modificações estéticas ocorridas durante o século XIX, se encontra, ainda, longe da modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Portugal finissecular, Fialho de Almeida, Arte, Literatura, Teatro, Crítica, Sociedade

## **Abstract**

### **Art Criticism and Society in the Work of Fialho de Almeida**

This dissertation seeks to examine the role played by Fialho de Almeida (1857-1911) while critic of Portuguese late nineteenth century society, criticism marked by satirical analysis and, sometimes merciless to its various subjects. The revisiting of the author's living and creative space occupies the first part of the dissertation, because it is considered a fundamental aspect in understanding the *fialhiano* thought.

The National art in its various manifestations, from literature and painting, to theater, serves as a privileged field for the writer to rethink the country and, therefore, constitutes one of the central points of this work and the object explored in the second part of the dissertation. Another item examined is the connexion of Fialho critical project with the late nineteenth century press and its reporters.

We conclude that Fialho assigns a prominent place to the theater as a cultural service to society, while recognizing the failure of this educational mission. Fialho's black scenario of the nineteenth-century art reflects the general idea of Portugal contemporary decadence, a view which is accentuated by his brief stint in newspapers editorial office. This experience illustrates the nature of the pamphleteer "public sphere" in nineteenth Portugal, which allows us to reconfigure a portrait of a country that despite all the aesthetic changes that occurred during this century, is still far from modernity.

**KEYWORDS:** Portugal late nineteenth century, Fialho de Almeida, Art, Literature, Theatre, Criticism, Society

## INTRODUÇÃO

Existirão porventura biografias fáceis de escrever. Não é o caso de Fialho de Almeida, por várias razões. Primeiro, porque falamos de um escritor algo esquecido e que não goza do apreço concedido a outros membros da Geração de 70. Segundo, porque dificilmente se conseguem encontrar no nosso léxico palavras para descrever com exactidão o homem que inspirou ódios e paixões, que arruinou reputações à mesa do café e que ousou falar livremente e sem pudor sobre (quase) todas as coisas. Fialho reciou a língua portuguesa, recorreu à sátira com impiedade e descreveu paisagens e personagens com mestria.

Provinciano orgulhoso de Vila de Frades, deixa-se enredar nas malhas da capital portuguesa, com quem desenvolve uma relação conflituosa. Na escrita, Fialho coloca o seu mundo interior, mas ao invés de nos facultar inflamadas confissões, opta por revelar antes uma sensibilidade muito própria e um trabalho intenso de crítica e opinião.

A escrita de Fialho viaja de modo pouco convencional ou linear. É uma viagem por contos de uma ternura imensa e contos de uma realidade viva e decadente, com escala em inúmeras crónicas luminosas, dispersas pela sua vasta e diversificada obra. É uma viagem que se detém na Literatura, na Pintura, na Religião, no Teatro, no Jornalismo, na Política e na Educação, embora por vezes arrisque estender-se até outros campos, como a Música, a Arquitectura ou a Escultura. É, ainda, uma viagem pelo Romantismo, pelo Naturalismo, pelo Realismo, pelo Decadentismo e pelo Simbolismo. E também, finalmente, uma viagem pela sua querida Lisboa, a cidade cujos segredos desvenda no percurso solitário das suas deambulações. É uma viagem, no fundo, pelo seu Portugal, um Portugal conturbado na viragem do século XIX.

No âmbito desta dissertação pretendi dar corpo e voz a Fialho – um homem de Letras que não figura na lista dos escritores clássicos do nosso país e cujo nome é, para grande parte da sociedade portuguesa actual, absolutamente desconhecido, muito por nunca ter escrito um romance, no século do romance por excelência.

Cheguei a Fialho através dos meus orientadores – o Professor Doutor Amadeu Carvalho Homem e o Professor Doutor Fernando Matos Oliveira. Esta escolha não se deu ao acaso. Foi precisamente por Fialho necessitar de uma forma, de uma voz, de um olhar e de uma releitura. A sua personalidade multifacetada foi, ainda, um factor de peso na minha decisão, por abordá-lo exigir um estudo interdisciplinar. Ora esta interdisciplinaridade interessa-me não só porque constitui um desafio mas porque obriga, também, ao cruzamento de várias áreas do meu interesse, desde o jornalismo, (a minha formação inicial) aos estudos artísticos, cujo mestrado pretendo agora concluir.

A presente dissertação divide-se em duas partes principais. Numa primeira etapa, tentarei abordar o espaço vivencial e criativo do autor, em busca dos contextos que determinaram a sua escrita, os temas e leituras da sua preferência, bem como os procedimentos literários a que recorre para criticar e para narrar. Entendo ser importante, também, descobrir de que forma as mutações sociais, culturais e políticas ocorridas no decurso do século XIX o moldaram enquanto homem e enquanto artista.

Qual a relação de Fialho com os espaços que o circundam? Quais são os problemas que ocupam a sua mente? Como podemos definir o percurso literário do escritor? É possível falar de uma estética fialhiana? De que modo encontramos na sua obra o retrato vivo do Portugal finissecular?

Estas questões que me proponho abordar, não o nego, foram já estudadas por outros autores. Considero, no entanto, que o assunto é determinante para o objectivo a perseguir na segunda parte desta dissertação. Na verdade, estudos sistemáticos sobre o autor são escassos e destaco aqui apenas quatro: o de Álvaro da Costa Pimpão – *Fialho. Introdução ao Estudo da sua Estética* (1945); o de Cecília Zokner – *A Influência da França na Obra de Fialho de Almeida* (1974), mais recentemente, o de M<sup>a</sup> Manuela Carvalho de Almeida – *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado – Estudo Comparatista de Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Actriz de Fialho de Almeida* (1996) e, para finalizar, o de Isabel Cristina Pinto Mateus – *<<Kodakização>> e Despolarização do Real. Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida* (2008). Para além destes trabalhos, fruto de uma investigação mais demorada, as reflexões sobre o escritor são, essencialmente, referências e artigos dispersos por vários volumes e/ou publicações periódicas, além

de um livro de homenagem ao escritor, compilação de textos de uma diversidade de personalidades contemporâneas de Fialho, publicado em 1917, no sexto aniversário da sua morte e intitulado *Fialho. In Memoriam*.

A partir de uma leitura primária dedicada, essencialmente, ao que foi escrito sobre a vida e a obra de Fialho de Almeida, foi possível reconstruir os seus itinerários físicos e espirituais. Foi este o meu ponto de partida, não descurando, obviamente, a bibliografia que oferece um cenário detalhado sobre o contexto sociocultural e histórico do Portugal do século XIX e que contribui para enquadrar Fialho no seu tempo.

A segunda etapa desta dissertação pretende estudar o projecto crítico de Fialho de Almeida e reflectir sobre a faceta mais polémica e frequentemente mais visível da sua escrita. É uma tarefa dificultada mas também positivamente alimentada pelo trânsito panfletário da vida artística, teatral e jornalística da capital lisboeta.

Na primeira secção do presente trabalho, procurei entrelaçar diferentes perspectivas de diferentes autores sobre a natureza de um crítico, por considerar que estes são elementos necessários para melhor compreender a actividade crítica de Fialho e a dinâmica que desempenha na moderna sociedade portuguesa.

No subcapítulo 2.1 entendo constituírem-se como questões centrais o papel de Fialho enquanto crítico da Arte e da Literatura, e a sua relação com a sociedade portuguesa finissecular.

Como entende Fialho a pintura no nosso país? Quais são as soluções que defende para as Belas-Artes? No campo da literatura, que relação desenvolve a crónica fialhiana com a crítica d' *As Farpas*? Qual a situação da literatura nacional, segundo Fialho? Que personalidades admira e quem abomina?

A secção seguinte (2.2) ocupa-se da literatura dramática, que constitui uma das maiores paixões de Fialho e um dos alvos preferidos das suas crónicas. Segundo Peter Brook (2008), o teatro é um jogo jogado a três elementos – o actor, o espectador e o encenador. Fialho não se contenta em apontar as falhas da tríade acima enunciada, antecipa o diagnóstico e denuncia todos os agentes responsáveis pela degradação do mundo teatral, desde dramaturgos a críticos, actores ou público. Pretendo assim reconstruir, através do diagnóstico crítico de Fialho, a complexa teia de relações entre os vários intervenientes no campo teatral, para que possamos obter uma imagem do teatro em Portugal na viragem do século.

Quais são os agentes que Fialho responsabiliza pelo estado do teatro finissecular português? Que medidas propõe para alterar este cenário? Quais os dramaturgos encenados no nosso país na altura? E a solução encontrada pelo autor, baseia-se em que aspectos?

Para melhor evidenciar as posições de Fialho, optei por regressar a certos contos ou crónicas da sua autoria, exemplos vivos do seu pensamento, cruzando-os depois com a perspectiva de outros autores, nacionais e estrangeiros. Este procedimento, embora metodologicamente prático, pode, por vezes, resultar em redundâncias, que procurarei reduzir ao mínimo possível.

A terceira secção é dedicada à relação entre o projecto crítico de Fialho e o jornalismo do final do século. Aqui, procuro analisar as críticas que dirige não só à imprensa nacional, como aos seus intervenientes directos, os repórteres. Que críticas aponta à imprensa periódica oitocentista? Para Fialho, em que consiste um jornalista? E de que matéria deveria ser feito?

A resposta a estas questões permite-nos compreender melhor o lugar de Fialho no jornalismo português.

Como podemos definir o estatuto de Fialho, entre o jornalista e panfletário? Tem, Fialho, alguma das características que actualmente se exigem aos profissionais da imprensa, nomeadamente ao que hoje designamos por jornalismo cultural?

Optei por não analisar os textos por ordem cronológica em qualquer dos subcapítulos, por considerar improdutivo relativamente à temática transversal que escolhi estudar. Fialho tem a maior parte das suas crónicas dispersas pelos vários volumes que constituem a sua obra, portanto, era decisivo fazer convergir as pontas soltas em cada pesquisa temática.

Uma última nota: recorri, preferencialmente, à edição do Círculo dos Leitores da obra de Fialho de Almeida, muito por comodidade, visto esta apresentar uma versão actualizada da ortografia oitocentista.

No palco de Fialho, esse lugar particular onde existe um mundo repleto de especificidades e detalhes, cada leitor pode encontrar e criar, por sua vez, muitos outros novos mundos – e por isso, impõe-se continuamente dar-lhe voz.

# I. As Máscaras de Fialho de Almeida

## 1.1 Personalidade e Vivências

Existem vidas fáceis e existem vidas das quais é difícil falar. E existem aquelas das quais é impossível escapar. A de Fialho de Almeida é, sem dúvida, um destes últimos singulares casos.

Poderia facilmente supor-se que uma biografia do escritor seria desnecessária para este trabalho, ou porque esta estaria já suficientemente estudada ou porque os pormenores pessoais da vida de um escritor não contribuem de forma definitiva para a interpretação da sua obra.<sup>1</sup> No caso específico de Fialho de Almeida, no entanto, arrolamo-nos o direito de o fazer. A personalidade complexa e fugidia deste homem assim o exige, até porque não deixando de realçar aqui os inúmeros estudos académicos dedicados ao autor<sup>2</sup>, a verdade é que o assunto não se esgota<sup>3</sup> e continua a ser importante dedicar um estudo mais exaustivo à vida de Fialho, que nós aqui, por ser outro o nosso centro de interesse, não vamos fazer. Decidimos, no entanto, neste primeiro capítulo, falar da sua vida e não porque seja nosso desejo invadir a

---

<sup>1</sup> Na opinião de Jacinto do Prado Coelho, por exemplo, “os pormenores biográficos, as casas onde o escritor viveu, as mulheres com quem casou, etc., muito pouco nos dizem, ou nada nos dizem, que ajude a receber a mensagem estética da obra literária.” (Coelho, 1975:15)

<sup>2</sup> E mais uma vez aqui destacam-se, a este propósito, a tese de doutoramento apresentada por J. Costa Pimpão à Universidade de Coimbra, em 1945, a de Cecília Zokner à Universidade de Bordeaux em 1967 e mais recentemente, em 1996, a dissertação de mestrado de Maria Manuela de Almeida apresentada à Universidade Nova de Lisboa e a de doutoramento de Isabel Cristina Mateus apresentada à Universidade do Minho e publicada em 2008 pela Editorial Caminho, entre muitos outros.

<sup>3</sup> Ainda para mais, quando se dá o caso de o escritor ser praticamente desconhecido, ainda nos dias de hoje, do público português, que preferiu sempre gravitar em torno de outros seus contemporâneos neste período rico da literatura nacional: Antero, Junqueiro, Eça ou Ortigão, são alguns exemplos. Esta ostracização pública deve-se, em parte, também, à pobreza editorial da sua obra, pois “só na última década do século XX é que viram a luz reedições assinaláveis dos seus livros mais importantes” (Mateus, 2008:14), embora actualmente a situação se esteja lentamente a reverter. No ano de 2004 foi editado pela Frenesi o ensaio de Lucília Verdelho da Costa, “Fialho d’Almeida: Um Decadente em Revolta” a que se seguiu três anos depois, a edição em áudio-livro do conto *Sempre Amigos*, de Fialho de Almeida, lido por Eunice Muñoz. No final de 2009, foi lançado pela Palimpsesto, *Jornalistas e Outras Pasquinadas*, volume que reúne crónicas do autor sobre o tema em questão e em Agosto deste ano, saiu, por exemplo, integrado na Biblioteca de Verão DN / JN (Diário de Notícias/ Jornal de Notícias) - 27 clássicos da Literatura - o conto *A Ruiva*. Na colecção de livros de bolso Gato Maltês, da chancela Assírio & Alvim está, desde 6 de Outubro, nas livrarias, *Carta a D. Luís sobre as Vantagens de ser Assassinado*. Assiste-se, portanto, no meio editorial português, a um renascer do interesse pela obra de Fialho de Almeida.

privacidade do escritor ou a partir dela emitir juízos de valor<sup>4</sup>, mas porque neste caso a sua vida interferiu directamente e de forma significativa na sua obra. Mais, muito poucos escritores “viram as circunstâncias da sua vida particular condicionar negativamente a leitura da obra” (Mateus, 2008:18), como foi o caso de Fialho.

O escritor nasceu em Vila de Frades, corria o ano de 1857 e cedo o pai, mestre-escola, o envia para Lisboa, para estudar no Colégio Europeu, experiência que o marcará para toda a vida e que relatará na primeira pessoa da célebre *Autobiografia - Eu*. No texto, que abre o volume *À Esquina* (publicado originalmente em 1900), relembra aquele período como tendo sido “cinco anos de privações e de maus tratos” (Almeida, 1992g:7). Esta fase da sua vida acaba por influenciar a opinião negativa com que, depois, passa a olhar o ensino em Portugal, um dos muitos centros de interesse (para não dizer alvos) que ocupam a sua mente, a par da política, da crise moral e de costumes e da Arte em geral<sup>5</sup>. Diz, a propósito da educação, no segundo volume d’ *Os Gatos* e responsabilizando-a pela fraqueza e inércia dos jovens, que:

“A instrução secundária do meu país [...] lá continua a proporcionar-lhes martírio idêntico aos inolvidáveis que eu sofri, e cansaços de encéfalo, que mais tarde nos faziam entrar na escola superior, cabisbaixos e desinteressados das questões.” (Almeida, 1992c:107)

Este ponto, muito de cariz autobiográfico<sup>6</sup>, vai regressar a espaços intermitentes, ao longo de toda a sua obra, em crónicas, contos e críticas ferozes.

---

<sup>4</sup> Muitas monografias, como bem notou Isabel Cristina Mateus, optam claramente por analisar a faceta supostamente neurasténica de Fialho, em detrimento do “significado ideológico e literário” (Mateus, 2008:18-19) da sua obra. A este respeito, por exemplo, lembramo-nos de referir um perfil psicológico em que, partindo de suposições e de poucas bases fundamentadas, parece-nos, o autor classifica levianamente Fialho como “egoísta”, “egocêntrico”, “inseguro”, “carente” e “neurótico” (Palma, 1964).

<sup>5</sup> Ver, a propósito da educação, o texto crítico de Fialho de Almeida em *Saibam Quantos...* (1992j) – *Instrução e Educação Popular*.

<sup>6</sup> Fialho considera mesmo que a sociedade portuguesa nunca ascenderá a um patamar superior enquanto existirem os internatos, por privarem os seus alunos de tudo quanto é fundamental num crescimento saudável (1992c:114), adiantando ainda que no seu tempo, “o colégio onde eu apodreci durante 6 anos, era um dos melhores e mais bem conceituados de Lisboa” (ibid.:111). Veja-se, ainda, a título de exemplo, o conto *Pedro e Paulo*, que integra o volume *Lisboa Galante*, e onde Paulo, o rapaz pobre da aldeia, “acordado no dormitório, horas e horas, sentia que a sua vida seria sempre aquela, subalterna, picada de defeitos, lutuosa de sujeição e de baixaza” (1992b:135), regredindo em vez de progredir, “vegetando por baixo dos afagos dos mestres, empalado nas formalidades servis dos pedagogos, por cuja obediência nas escolas portuguesas se sai premiado dois ou três anos, e se fica idiota para toda a vida” (idem:139). E enquanto isso, Pedro, o seu amigo, “gozava de certo favor no

Neste mesmo texto, Fialho dá-nos a conhecer um pouco mais do que foi o seu dia-a-dia na escola alemã, onde “nas aulas, quase sempre fechadas, sem respiradouros, nem capacidade aérea, nem tiragem, havia constantemente um fétido morno a leite azedo, dos venenos epidérmicos e pulmonares em exalação” (Almeida, 1992c:113).

Durante a estadia no colégio, a condição financeira dos seus pais, ao invés de estabilizar, piora, e por isso, cinco anos volvidos, em 1871, Fialho sai do internato e emprega-se numa botica – a Farmácia do Altinho – “uma botica que era a projecção agravada da existência do colégio, com uma enclausura mais rude, uma fadiga física mais forte, e piores consideráveis de tratamento e convívio” (Almeida, 1992g:8). Foi neste lugar que o escritor, pela primeira vez, se plantou no corpo e no espírito de Fialho – o próprio o confessa na *Autobiografia* já citada (1992g:9) – e os primeiros escritos foram publicados aqui e ali, em vários jornais de província. Primeiro no *A Correspondência de Leiria* e n’ *A Liberdade*, em Viseu, mais tarde, em Barcelos, no *Aurora do Cávado* e por aí em diante, conforme nos elucida Costa Pimpão, no fundamental e mais extenso estudo biográfico alguma vez dedicado ao artista, *Fialho. I. Introdução ao estudo da sua estética* (1945), a que não sucedeu, como inicialmente programado, um segundo volume.

Em 1875, o escritor retoma os estudos e conclui os preparatórios com o intuito de depois cursar Medicina e a verdade é que no ano seguinte, encontra-se já matriculado na Escola Politécnica. Entretanto, e por ocasião da morte do pai, interrompe o seu percurso académico e regressa à aldeia natal, onde permanece durante uns tempos para ajudar a família. Não conseguindo manter-se, por muito tempo, afastado de Lisboa, acaba por voltar à capital em 1878 e inscreve-se na Escola Médica (Pimpão, 1945:16-21). Exercer Medicina efectivamente, acaba por fazê-lo, mas apenas “acidentalmente”<sup>7</sup> (Ibid:25). Contudo, continuou sempre a demonstrar interesse pela área<sup>8</sup> através não só dos seus escritos mas também pela defesa que faz

---

ânimo geral do corpo docente. O papá proibira que batessem no seu pequeno, a mamã informava-se aos meses pelo correspondente, se o menino era bem tratado; quanto à ferocidade do director, domesticavam-na regularmente com oferendas de porcos e canastras de laranjas de Setúbal” (ibid.:140). Fica claro, neste texto a opinião que Fialho tem da educação em Portugal, um educação que se pode comprar e que torna o indivíduo num homem mirrado e cheio de doenças.

<sup>7</sup> Fica-se com a ideia generalizada de que, desde cedo, o Fialho escritor suplantou em força o médico, como afirma, aliás, também Cruz Malpique, que considera que “o escritor tratou de cedo enforçar o médico” (Malpique, 1957:210), o que lhe permitiu ainda deixar a província, arrumar o estetoscópio e rumar imediatamente à cidade que provoca no seu íntimo tantas e tão diferentes emoções – Lisboa.

<sup>8</sup> Nomeadamente, nos termos e expressões utilizados, por exemplo, nos contos *Mefistófeles e Margarida* e *Madona do Campo Santo*, ambos do seu segundo livro, *A Cidade do Vício* (1991b) e *Ave*

da campanha eugénica – emergente na altura – embora Costa Pimpão não arrisque classificá-lo como eugenista<sup>9</sup>. A verdade é que diagnosticar doenças, só o fez relativamente à sociedade portuguesa do final do século XIX.

## 1.2 O Analista dos Vícios e Paixões Humanas

Ao mesmo tempo que acabava o curso, e já com o escritor a crescer no seu interior, começa a surgir em Fialho o homem diletante e boémio, que passa as noites e os dias na Havaneza e no Martinho e que definitivamente consolida a sua posição de homem de Letras em detrimento da do estudante de Medicina (Pimpão, 1945:27). Desenvolve o vício de frequentar o café, necessidade vital observada em qualquer outro artista português à época<sup>10</sup>, e local eleito por si para fazer troça diária dos seus

---

*Migradora* (1992n), onde fica bem explícito não só o seu gosto pelo vocabulário médico, como também pelas temáticas directamente relacionadas com a profissão.

<sup>9</sup> Prefere, isso sim, acreditar que o envolvimento de Fialho com o eugenismo se deve ao entusiasmo do escritor pela harmonia e pelo que é belo. A apologia do belo, o autor fá-la não só quando o assunto é o Homem, mas relativamente a tudo quanto diz respeito ao mundo, desde as artes, aos objectos de decoração – hino também de Baudelaire, quando diz que “o Belo é a única ambição, a finalidade exclusiva do Gosto” (Baudelaire, 2006: 130). Em *Lisboa Velha e Lisboa Nova*, bem que Fialho lança a pergunta retórica: “Mas sem beleza, de que serve, ó deuses, ter visto a luz?” (1992b:19). Nalguns dos seus textos, parece ser clara contudo, a intenção declaradamente eugenista do autor, no que concerne à “limpeza” (e aqui o termo é nosso) racial. Em *Madona do Campo Santo*, Albano, um estudante cheio de humor, com uma adoração por Balzac e Beethoven (um pouco à semelhança do próprio Fialho), pergunta a Artur, escultor, se ele já olhou bem para Lisboa, adiantando de seguida que a cidade “vale a pena como estudo de monstruosidade” porque “velhas moléstias do tempo das Conquistas, trazidas de todo o mundo em espojo de vassalagem, copulando há quatro séculos através da nossa pobre raça, têm gerado uma tropa extravagante de males que pululam com vida própria” (Almeida, 1991b:159). Propõe o estudante que se pusesse embargos “à propagação de aleijões e contágio dos vírus” (Ibid:161). Perante esta atitude, Artur ironiza: “E punir de morte casamentos entre primos ou indivíduos com elemento anatómico do mesmo sinal, já que de constituições idênticas só brotam degenerados e monstros. Nervoso que desposasse nervosa, zás!, cabeça fora” (Ibid:162). Fialho, de certa forma, defende, como Albano, que se concretizem embargos às uniões entre degenerados, como refere, aliás, em *Atentados ao Pudor*, onde apoia “a intervenção da polícia médica nos casamentos, ponto por agora teórico, como meio de prevenir as alianças doentias, que abastardam a descendência” (1992a:122). Este é, no entanto, apenas um tema que referimos a título de curiosidade, porque nos deixa penetrar um pouco mais no universo de Fialho.

<sup>10</sup> Segundo George Steiner, esta não era uma rotina apenas portuguesa, mas que se estendia a todos os europeus, tornando-se uma questão identitária: “A Europa é feita de cafetarias, de *cafés*. Estes vão da cafetaria preferida de Pessoa, em Lisboa, aos *cafés* de Odessa frequentados pelos *gangsters* de Isaac Babel. Vão dos *cafés* de Copenhaga, onde Kierkegaard passava nos seus passeios concentrados, aos balcões de Palermo. Não há *cafés* antigos ou definidores em Moscovo, que é já um subúrbio da Ásia. Poucos em Inglaterra, após um breve período em que estiveram na moda, no século XVIII. nenhuns na América do Norte, para lá do posto avançado galicano de Nova Orleães. Desenhe-se o mapa das cafetarias e obter-se-á um dos marcadores essenciais da <<ideia de Europa>>.”

O *café* é um local de entrevistas e conspirações, de debates intelectuais e mexericos, para o *flâneur* e o poeta ou o metafísico debruçado sobre o bloco de apontamentos” (Steiner, 2005:26) Mais adianta que, “quem desejasse conhecer Freud ou Karl Kraus, Musil ou Carnap, sabia precisamente em que *café* procurar” (Ibidem), tal como o sabiam os amigos e conhecidos de Fialho – a encontrá-lo, era

amigos e conhecidos, hábito que lhe valeu algumas inimizades e ódios de estimação (Zokner, 1974: 26-28; Malpique, 1957: 218). Na opinião de muitos, o *café* foi prejudicial a Fialho<sup>11</sup>, porque perdeu tempo que podia ter sido canalizado para a produção literária, e embora Cecília Zokner defenda o mesmo pressuposto, destaca, ao mesmo tempo, a faceta vantajosa desta peregrinação diária: o permitir a Fialho ser um observador privilegiado do quotidiano da cidade de Lisboa, facto que veio a influenciar determinadamente a sua obra (Zokner, 1974:28). Para além de boémio, Fialho era também um noctívago assumido, e que por Lisboa “gostava de errar [...] noite alta, sob a luz forte dos lampiões. Tornava-se então eloquente” (Pimpão, 1945: 158). Costa Pimpão interpretou correctamente as emoções que a noite provocava no espírito de Fialho, acrescentando que esta “sedu-lo também pelo seu poder de evocação, pela possibilidade que ela lhe fornece de perscrutar o mistério da sombra e de interpretar estados de alma na expressão anómala que as coisas tomam no halo crepuscular. A noite liberta a fantasia, e permite ao artista deambulante tecer em volta dos seres e dos objectos sugeridos, caprichosos rendilhados, frágeis teias de hipóteses, idílios e dramas, sem que a luz crua venha opor ao devaneio um desmentido formal” (Pimpão, 1945:160).

Fialho é essencialmente um homem solitário e um escritor escravo das impressões do momento, absorvendo instantaneamente o meio ambiente que o rodeia, não sendo por isso de estranhar que a luz e aura da noite exerçam sobre ele tamanho fascínio, durante as suas deambulações “neste corpo de monstro escamoso e fosforente, que é Lisboa de noite” (Almeida, 1992b:128). O próprio autor documenta esta atracção pela noite que liberta e que cria em *Boémios* e concede-lhe os créditos pelo despertar das amarras cerebrais:

“A noite que prepara, a noite que sugere, a noite que realiza e dá corpo a todas as formas de exagero, a todas as impulsividades de luxúria, a todas as estranhezas fantásticas da ilusão; ela que calcula, ela que pensa, ela que estuda, ela que desdobra a personalidade para além dos limites do real humano, do digesto lógico e consciente, e telepatiza os mundos, abrindo sobres os infinitos da vida essa grande porta do baptistério

---

no Martinho ou na Havaneza, locais aliás por diversas vezes referidos nos seus contos e crónicas: em *A Ruiva* (1991a), n.º *A Eminente Actriz* (1992n) e em *Boémios* (1992p), só a título de exemplo.

<sup>11</sup> Veja-se a apresentação de Fialho por Maria Filomena Mónica (Mónica *apud* Mateus, 2008:19), “um alentejano [...] que dissipava a vida e dispersava o talento pelos cafés de Lisboa.”

tremendo onde todas as religiões escreveram para o homem ler – não passarás!” (Almeida, 1992p:37)

A ligação que estabelece com a noite na cidade fá-lo sofrer muito, quando, em 1893, sai de Lisboa para casar com uma rica herdeira de Cuba, D. Emília Augusta Garcia Pego, que acaba por falecer no ano seguinte, deixando Fialho nomeado como seu herdeiro universal e, mais uma vez, sozinho. Nessa altura, queixa-se a Raul Brandão:

“É horrível a minha vida na aldeia. Se não fossem os livros já me tinha suicidado. Cada vez preciso mais de ver gente e desta vida artificial de Lisboa. Na aldeia, em Cuba, não falo com ninguém, não tenho ninguém com quem comunicar. (...) Ah, mas as noites!...Tenho noites em que pego num livro e saio. Há uma estrada em volta de Cuba – e eu ali ando à roda toda a noite a falar sozinho como um condenado!” (Almeida *apud* Brandão, 1998:203-204)

Fialho tornara-se, à época, um pequeno proprietário rural, mas não deixa de passar temporadas intermitentes na sua cidade de eleição, Lisboa. Aqueles que o julgavam silenciado para sempre, são surpreendidos, em 1900, pelo lançamento de *Á Esquina*. Entretanto, já sem problemas financeiros, aproveita para viajar pelo estrangeiro, sem nunca parar de escrever artigos ácidos sobre a República, que depois de proibidos em Portugal, passaram a ser publicados apenas no Brasil. A ostracização a que era votado acentua-se e falava-se do eminente <<convite>> ao escritor, por parte do governo, para se ausentar do país, quando este falece em 1911.<sup>12</sup>

Mas voltemos um pouco atrás. Antes do casamento e, portanto, da ida para o Alentejo, encontramos um Fialho boémio, noctívago e observador minucioso do dia-dia lisboeta. Findo o curso de Medicina e tendo já optado pela via das letras, torna-se director literário d’ *O Interesse Público* em 1886 – cargo onde não permanece durante muito tempo. Dois anos depois, torna-se jornalista n’ *O Repórter*, convertendo-se, nas palavras de Costa Pimpão “num panfletário ardente, num ácido

---

<sup>12</sup> Alguns escritores defendem a tese de suicídio (Pimpão, 1945:47), mas essa não é a opinião de Raul Brandão, que escreve, a propósito da sua morte, o seguinte: “Morreu anteontem em Cuba o Fialho de Almeida. Diz-se por aí que se suicidou. Duvido. Sei que sofria do coração e que ultimamente viva num sobressalto porque todos os dias recebia cartas anónimas com ameaças e insultos, por causa dos artigos que escrevia para o Brasil. Queixava-se amargamente desta <<republiqueta>>” (Brandão, 1999:102).

caricaturista da vida nacional, de onde poja, de onde em onde, o eugenista e reformador” (1945:37). A violência da sua escrita e as vaidades que amachuca à mesa de café, granjeiam-lhe ódios de estimação, como referimos mais acima e Fialho torna-se um crítico temido, principalmente no meio teatral – questão central no nosso trabalho e que aprofundaremos num capítulo mais adiante. Entre 1889 e 1894, a sua actividade literária é intensa, quase febril, e publica, para além das numerosas crónicas e críticas em jornais, os vários volumes d’ *Os Gatos*<sup>13</sup>, *Pasquinadas* e *Lisboa Galante*, ambos publicados originalmente em 1890 e *Vida Irónica*, dois anos depois. Nestes livros, Fialho “requinta as suas qualidades mestras: vigor de estilo, orquestração de ressonâncias profundas, voos que atingem a estratosfera da sensibilidade, visões radioscópicas que parecem alcançar o além, paroxismos de beleza excelsos” (Malpique, 1957: 211).

Analisando a sua obra, fica bem patente a fluência dramática, a riqueza lexical e o grande poder descritivo de Fialho, sendo igualmente fácil descortinar quais os espaços privilegiados das histórias fialhianas: Lisboa enquanto espaço urbano proletário e enquanto local onde se move a classe média, com todos os seus truques e fingimentos, tentando parecer a aristocracia; o campo (que percorre toda a sua obra, mas que preferimos destacar em *O País das Uvas*, publicado pela primeira vez em 1893) e mais tarde, já viúvo, os espaços que visitou no estrangeiro e que descreve nos artigos compilados postumamente no volume intitulado *Estâncias da Arte e da Saudade*.

### 1.3 O Carnaval da Sociedade Lisboeta

De Lisboa e das suas gentes, traça um cenário tenebroso, repleto de máscaras carnavalescas, pintado a cores garridas - uma mistura de símbolos vivos e caricaturas grotescas, ao serviço da sátira social. Recorrer a esta estética como elemento nuclear

---

<sup>13</sup> Os seis volumes d’ *Os Gatos* trazem-lhe a celebridade e consolidam-lhe a posição de homem de letras depois de uma estreia positiva com o livro *Contos*, publicado originalmente em 1881, seguido de *A Cidade do Vício*, um ano depois. Fialho alimenta, com as críticas abrasivas d’ *Os Gatos*, a sede de sensacionalismo do público, que se adensava na transição do século. Procura, ao mesmo tempo, com a violência do seu sarcasmo e ironia, abalar as estruturas de uma sociedade que considerava estagnada e decadente. Sendo por natureza um homem emotivo e dado à impulsividade, é natural que as suas críticas – disparadas em todas as direcções, a políticos, dramaturgos, pintores, escultores e jornalistas, por exemplo – pequem, por vezes, por exageradas e injustas.

das suas narrativas, vem ajudar o escritor, como bem realçou Isabel Mateus (2008)<sup>14</sup> no seu completo estudo dedicado à análise do grotesco<sup>15</sup> na obra de Fialho de Almeida, a distanciar-se da realidade exterior – a tal “despolarização do real” de que a autora nos fala logo no título da sua obra.

O humano e o inerte. O disforme e a podridão. O corpo e o sexo. O mecânico e o visceral. O feio e o patético. Os instintos animais e o desejo. Ao subverter a ordem natural das coisas, o grotesco – enquanto categoria estética que se aproveita do cómico, do trágico e do ridículo – deixa o leitor indefeso quanto aos seus “fantasmas, medos, fobias, pulsões, desejos recalçados” que emergem de estados mentais “menos conscientes perante a violência das configurações grotescas” (Mariano, 2005:56).<sup>16</sup> Ao transgredir as fronteiras convencionadas pelo próprio indivíduo, o grotesco é, muitas vezes, considerado ofensivo e um afronte à decência (Thomson, 1972: 25-27), precisamente aquilo de que Fialho foi, muitas vezes, acusado pelos seus contemporâneos.<sup>17</sup> Até neste sentido, o autor é inovador. Como notou Eduardo

---

<sup>14</sup> “Kodakização” e *Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, publicado em 2008 pela Editorial Caminho foi, inclusivamente, distinguido com o Prémio de Ensaio Óscar Lopes, que premeia uma obra ensaística inédita sobre Literatura Portuguesa.

<sup>15</sup> Para uma melhor contextualização, julgamos necessária uma pequena introdução ao tema do grotesco. Wolfgang Kayser e Mijail Bajtin foram dois dos maiores teóricos do grotesco, no entanto, apesar de ambos considerarem que o grotesco implica uma descida às condições e estruturas mais primárias do Homem, o primeiro dá particular destaque ao lado mais negro e demoníaco do fenómeno, ao invés do segundo que, pelo contrário, salienta a vertente carnavalesca e de totalidade da vida presente no grotesco (Simões, 2005:43). Apesar de não negar a presença do riso e do cómico no fenómeno do grotesco, Kayser, como já referimos, prefere olhá-lo pelo seu lado de denúncia da tragicidade da vida: “The grotesque is the expression of the estranged world or alienated world, i.e. the familiar world is seen from a perspective which suddenly renders it strange (and, presumably, this strangeness may be either comic or terrifying, or both). The grotesque is a game with the absurd, in the sense that the grotesque artist plays, half laughingly, half horrified, with the deep absurdities of existence. The grotesque is an attempt to control and exorcise the demonic elements in the world” (Kayser citado por Thomson, 1972:18).

<sup>16</sup> Ao confrontar o indivíduo com a subversão da realidade, o grotesco oculta o propósito de derrubar a ordem estabelecida, para posteriormente, conduzir a uma mudança cultural. Como qualquer processo de mudança e metamorfose, este momento não deixa de ser revestido de dor. É, em si mesmo, um acto doloroso (André, 2004:72). O ser humano, como ser resistente que é à transformação, quando confrontado com o grotesco nas suas mais variadas formas, vai sofrer uma dilaceração do mundo que julga conhecer.

<sup>17</sup> O próprio escritor, na *Autobiografia*, “texto que constrói uma clara legitimação autoral” (Mateus, 2008:32-33), revela a sua “ruptura com o sublime” (Ibidem), que se manifesta “não só na linguagem plebeia e <<suja>> de Fialho, como também a nível ficcional, no predomínio da imaginação grotesca, ou mesmo na ruptura com o modelo <<épico>> do romance realista/naturalista” (Ibidem). Neste texto, responde aos que o acusam de usar uma linguagem suja e plebeia, dizendo que “ninguém perscruta a razão por que, devendo ser a frase literária a expressão fotográfica, instantânea, das ideias, escritor que tenha obscuro e supérfluo o estilo, é que certamente carece de limpidez nas figurações ou doutrinas que esse estilo é chamado a visionar” (Almeida, 1992g:13). E reforça a sua ideia original, fazendo apologia do seu estilo: “Na literatura, princesas, não há nem pode haver palavras sujas. O que há é assuntos sujos, assuntos pulhas, deletérios assuntos, 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” (Ibid:15).

Lourenço, o grotesco moderno, e em particular o expressionismo grotesco, “só a partir de Fialho” pode ser detectado entre nós, portugueses (Lourenço *apud* Mateus, 2008:61).

Veja-se, por exemplo, *Mefistófeles e Margarida*, conto que faz parte d’ *A Cidade do Vício* (Almeida, 1991b). Neste texto, quem olhava para Clara, a pobre vendedora de flores, via um quadro perturbador:

“Um estafermo amarelento e picado de varíola, covas nas faces, olhos mortos, sem brincos nem meias, o lenço da cabeça amarrado adiante, um casibeque com remendos nos cotovelos, a saia desbotada, e esse gasnete com essa cor de burel, carcomida e velha, que deixa adivinhar um corpo de arenque, chupado e ossudo.” (Ibid:79)

A esta descrição grotesca, junta-se a do *Tromba*, “homem degenerado em besta”, que “o álcool, as doenças obscenas e esse raquitismo larvado” (Ibid:82) tinham tornado estúpido. Certas noites, era vê-lo com a mão, por um buraco existente na parede do casebre de Clara, tentar agarrá-la e puxá-la para si. Outras vezes, ficava simplesmente a observá-la, uivando “de amor desonesto, subindo e arquejando, conforme a sobreexcitação despertada” (Ibid:83). Pressentimos que a pobre rapariga, apesar de todos os dissabores com que tem já que lidar no seu quotidiano, será, um dia desses, muito provavelmente apanhada pela garra do *Tromba*, enfrentando os procedimentos animalescos que lhe conseguimos adivinhar pela descrição acima citada. A atribuição de características de animalidade e a denúncia de desejos primitivos, essencialmente no domínio do campo sexual, é uma das formas de gerar o grotesco. Este ponto é trabalhado de forma recorrente no campo literário, muitas vezes através da descrição de traços fisionómicos das personagens (Simões, 2005:48).

Noutro conto de Fialho, *A Ruiva* (Almeida, 1991a), a descrição grotesca estende-se ao seio da igreja, pois sabemos que Carolina, “de crânio pequenino de estúpida” (Ibid:23) se prostitui e que a colega Marcelina lhe tinha “falado dos padres como bons patrões, unhas muito limpas, a sua alma benta pelo Domingo de Ramos, cotos de cera pelas Endoenças, bom lugar na capela-mor, onde se podia estar refestelada a ouvir a música do *lausperenne*” (Ibid:28-29). Aqui, o grotesco é

---

Esta sua afirmação de um estilo muito próprio de linguagem corrosiva contribui para que a escrita fialhiana inviabilize qualquer protocolo de leitura com o leitor, conforme realça Isabel Mateus (2008).

convocado “para o discurso e para a estética realista, em nome da moral e da ética” (Simões, 2005: 48), denunciando a corrupção reinante no seio da igreja, ao ligar os padres, supostamente o símbolo da espiritualidade, da pureza e castidade, ao mundo da prostituição. O objectivo pretendido é o de criticar a igreja e a religião, outro dos seus alvos predilectos, pela moralidade que veiculam, mas não cumprem.

A galeria fialhiana consagrada ao grotesco passa pelo anticlericalismo, pela prostituição, pelo alcoolismo, pela tragédia do lar e o bairro infectado de doenças, pelo impulso sexual feminino e todo o tipo de degradação humana que vislumbra na capital.

“*A piolheira de Lisboa*” (Almeida, 1992i:153) é, na perspectiva de Fialho, um Jardim Zoológico perfeito:

“Assim, estão gritando que nos falta um Jardim Zoológico. Que vem então a ser a capital? Em que trecho da Austrália cabriolam macacos com em S. Bento; em que solidões africanas há os leões da Havaneza, e aves de penas variadas como por essas redacções?” (Almeida, 1992b:13)

A imaginação e o humor grotescos<sup>18</sup> são neste excerto transpostos para um cenário de transformação zoomórfica que coloca a bestialização do humano em posição de destaque, criando uma imagem extremamente gráfica da fauna da cidade, o que leva a que possa ocorrer um riso nervoso<sup>19</sup>, característica do grotesco por excelência, que denuncia a inquietação do leitor, que pode rever-se no ambiente descrito acima por Fialho de Almeida.

Uma última referência, desta feita a *Madona do Campo Santo*, conto também d’ *A Cidade do Vício* (Almeida, 1991b), onde o escultor Artur se apaixona perdidamente pela irmã do estudante Albano, de nome Judite, uma rapariga que possui “a doentia singularidade de comer rosas” (Ibid:168). Esta, que em vida “conservava uma frescura cheia de individualidade, ligeirezas de alvéola a sessenta

---

<sup>18</sup> Raul Brandão é da opinião que Fialho, ao abusar do grotesco, acaba por se perder: “Deu-lhe Deus o mais rico quinhão que imaginar-se pode, a língua incomparável para exprimir a quimera e a dor, e esse macaco sem fê esbanjou-a com o mais absoluto impudor: serviu-lhe para a chacota. Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam a proporção, as figuras a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco” (Brandão, 1998:67).

<sup>19</sup> Diz Baudelaire que “o riso causado pelo grotesco tem em si mesmo algo de profundo, de axiomático e de primitivo que está muito mais próximo da vida inocente e da alegria absoluta que o riso causado pelo cómico dos costumes” (Baudelaire, 2006:41), avançando que há apenas uma forma de comprovar o grotesco, que é o “riso súbito”.

volteios por minuto, e uma graça bravia de corça que vinham antes da sua harmonia física e da sua beleza inocente” (Ibid:142), depois de morta, “por um canto dos beijos tufavam numa espuma viscosa, bolhas de gás podre que punham ruídos de fervor. Já moscas se abatiam por dezenas no rebordo das pálpebras e fendas do nariz, depondo larvas” (Ibid:190), contraste este, numa clara alusão à finitude da vida e à efemeridade do corpo.<sup>20</sup> Depois da morte de Judite, Artur isola-se do mundo e tenta reconstruir vezes sem conta uma escultura fiel à mulher que adorara:

“Dias inteiros, meses inteiros, levava no meio daqueles destroços de Olimpo novo, sem falar, sem trabalhar, exasperado de virgindade, consumido na chama fúnebre do álcool, fazendo medonhos esforços para a reconstruir toda na ideia e parando onde se não lembrava, com medo de perverter a sua adoração de escravo. [...] Gargalhava pelas ruas sozinho, argumentando consigo mesmo em voz alta [e] no atelier espalhados por dúzias, como ocupação desses curtos intervalos de razão, pares de mãos divinamente esculpidas [ou] cópias sem número de uma máscara de gesso, sofredora e cândida.” (Ibid:193)

O cenário descrito, extremamente gráfico, é ao mesmo tempo macabro, grotesco e desoladoramente triste, o que demonstra a rara sensibilidade de Fialho na arte de escrever e a forma como se adapta, fácil e intencionalmente, aos vários tipos de texto que escreve. Esta preocupação, confessa-nos o escritor na *Autobiografia*, quando afirma que é “*um dos raríssimos escrevinhadores portugueses em cuja obra o assunto é que dita o estilo*, ao contrário dos mais, e onde a propriedade de expressão muitas vezes impele a pena ao exagero de vocábulos que mais gravativamente exprimam as ficções tais como o meu espírito as vê na ocasião” (Almeida, 1992g:14, itálico nosso) ao mesmo tempo que lança o desafio:

“Tome V. da minha obra, três espécimes de prosa impressionista: a prosa de romance e descrição, a prosa de artigo crítico, e a prosa satírica...; e tendo-os comparado intimamente, dir-me-á depois se algum destes bocados se parece, e se não houve da minha parte, ao tracejá-los, uma

---

<sup>20</sup> No grotesco, o corpo é mestre e dá-se particular destaque às excrescências do mesmo – a transpiração, as fezes, o sémen, etc., conforme já analisado por Bajtin, no seu *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento – El contexto de François Rabelais* (Bajtin, 1987:23).

**compreensão das afinidades que prendem a qualidade especial do pensamento à tessitura escrita da expressão.” (Ibidem, destaque nosso)**

Na verdade, ao percorrer a obra de Fialho, deparamo-nos com contos doces e melancólicos como *Amor de Velhos*, de *Lisboa Galante* (1992b), com paisagens e descrições contemplativas e vibrantes como nas narrativas de *O País das Uvas* e em *Ceifeiros*, de *À Esquina* (1992g) - considerado um dos seus mais belos e perfeitos contos -, com histórias e descrições simultaneamente perturbantes e belas como em *Madona do Campo Santo*, *texto d’ A Cidade do Vício* (1991b), *A Ruiva* e *Sempre Amigos* (ambos integrados em *Contos*, 1991a) e ainda, com as crónicas de humor corrosivo e escrita satírica, mordaz e acelerada dos textos d’ *Os Gatos*.

## **1.4 A Estética do Fragmento**

O seu espírito camaleónico, a sua adaptabilidade a vários temas e vários géneros, acabou por lhe trazer também alguns dissabores, sendo ainda responsável por aquela que muitos afirmam ser uma das maiores frustrações de Fialho - a incapacidade para escrever um romance.

Detentor de uma poderosa capacidade imaginativa, a verdade é que o artista não se consegue deter longamente num tópico de discussão ou num motivo de escrita, antes se perde em divagações mentais, não sendo a sua obra, de todo, uma realidade homogénea. Como acabámos de verificar atrás, dispersos pelos seus livros estão contos, impressões críticas, crónicas de costumes, narrativas de viagem e ensaios de historiografia (Zokner, 1974:47).

A sua actividade literária estende-se ainda a alguns textos dispersos que dedicou a escritores, a maior parte seus contemporâneos. Esta sua dificuldade em se concentrar num ponto apenas, não se deve exclusivamente a uma personalidade fragmentária, a “um espírito borboleante” (Malpique, 1957:220) mas também às contingências da época e, particularmente, da sua vida pessoal. A verdade é que, por motivos financeiros, Fialho tinha que escrever febrilmente para os jornais, o que dava a alguns dos seus escritos marcas evidentes de uma escrita rápida e negligente – por esse motivo, é possível encontrar nos livros do autor textos insignificantes e outros que atingem o estatuto de verdadeiras obras-primas (Zokner, 1974:54). Cruz

Malpique é mesmo da opinião que Fialho “não é capaz de abarcar todo o peso social de uma época, mas apenas pequenos quadradinhos” (Malpique, 1957:218), sendo aí que concentra toda a sua atenção e dedicação, fazendo “da crónica o seu palco” privilegiado (Almeida, 1996:42). Este tema é particularmente caro a Fialho<sup>21</sup> - especialmente porque se vivia o século do romance por excelência - e o próprio o escreve na *Autobiografia*, assumindo o desgosto e a eterna frustração pela incapacidade de o escrever:

“Os meus próprios amigos repararam no carácter fragmentário dos meus escritos, e os mais ferozes me acusam de intrometer fezes humanas nas tintas duma paleta onde só deveriam esmair suavemente as cores do espectro. O primeiro ponto é bem notado, eu mesmo me entristeço de até à hora presente não ter senão uma efémera bagagem de historietas de espuma e artigos <<mais ou menos verrineiros>>.” (Almeida, 1992g:11)

Costa Pimpão transcreve, no seu estudo de referência, um excerto de uma carta que o escritor endereçou a um amigo, na qual fica bem patente, mais uma vez, o seu profundo desalento em relação a este assunto, que acaba por se tornar uma quase obsessão<sup>22</sup>: “Há quinze anos que trabalho – dizia ele a João Saraiva, na carta de 31 de Dezembro de 1886 –. Que tenho eu feito? Esquissos, folhetins, cataplasmas de palavras para saudar um assunto de ocasião” (Pimpão, 1945:84).

Entretanto, os outros - amigos ou leitores e meros conhecidos - continuavam a exigir-lhe o livro fantasma. Lopes d’Oliveira, em 1903, dizia que “todos deploram que ele [Fialho] não tenha produzido até hoje um grande romance em que o seu génio dramático deveria erguer uma obra-prima, modelada na mais estranha e bizarra linguagem que jamais se há escrito em língua portuguesa” (*apud* Pimpão, 1945:214).

---

<sup>21</sup> E daí, talvez, como aventa M<sup>a</sup> Manuela Almeida em *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado – Estudo Comparatista de Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Actriz de Fialho de Almeida*, a sua divergência com Eça de Queirós: tinha para com ele um complexo de inferioridade, por este ser o romancista português por excelência (1996:15). O próprio Raul Brandão nos conta, nas suas *Memórias*, que a Fialho ficou a faltar “o carinho, a consideração – e isso magoou-o muito – que rodeou o grande escritor dos Maias” (Brandão, 1998:73). Isabel Mateus (2008) tenta desmistificar a polémica que envolve esta relação, afirmando que Fialho tinha desenvolvido uma espécie de relação edipiana com o texto queirosiano. As duras críticas que teceu a Eça, valeram-lhe a inimizade e o rancor de muitos (para ler mais sobre este assunto, ver “A <<arte nova>> e a <<kodakização>> do real: a crítica do romance queirosiano” in Mateus, 2008:97-128).

<sup>22</sup> Costa Pimpão revela-nos que Fialho, numa tentativa de silenciar aqueles que o criticavam, pensou na escrita de dois romances: um, a *Obra-Prima Perdida* e outro, *Cavadores*, que efectivamente nunca chegou a concretizar, apesar de algumas tentativas nesse sentido (Pimpão, 1945:214).

O próprio Costa Pimpão chega à conclusão de que Fialho não tinha escrito o romance com que sonhara toda a vida (Ibid:86) porque não era um romancista, “sabia descrever, não sabia narrar. Sem cronologia, não há romance. Fialho não sabia ver as personagens no tempo, ou deste apenas fixava o elemento suscitado pela evocação” (Ibid:219). Quanto a esta questão, Cruz Malpique é duro quando afirma que Fialho “deixou abortos de romances – mas não romances” (Malpique, 1957:218), pela sua incapacidade em se concentrar.

O facto de os seus escritos privilegiarem a narrativa curta acaba por ser doloroso para Fialho, como já vimos, até porque demonstra ser extremamente exigente com a sua obra, destruindo tudo aquilo que considera não ser suficientemente bom<sup>23</sup>:

“Nunca terminou o outro livro <<A Quebra>>, que chegou a trezentas páginas impressas, no editor Costa Santos. Tinha capítulos admiráveis. Acabou por o inutilizar [...] Sei também que escreveu alguns capítulos d’Os Cavadores. Talvez Os Ceifeiros pertencessem a esse livro, em que ele queria pegar no homem do campo e levá-lo, sempre explorado, desde o baptismo até à morte...” (Brandão, 1998:72)

Fialho, ao fazer do conto e da crónica os seus palcos predilectos, acaba por não ceder às exigências narrativas do século XIX, aspecto que não é sintomático de uma falha de talento do escritor, como muitos tentaram fazer crer. A verdade, é que para os contemporâneos de Fialho, tanto público como crítica, se torna fácil resistir à forma breve de contar, por se ter convencionado que a literatura devesse ser, por oposição ao mecanizado e estéril, uma “actividade espontânea, graciosa, outorgada por um deus, uma musa” (Barthes, 1971: 248). Segundo este prisma, a fragmentação narrativa dificilmente agrada, porque lhe é impossível atingir a perfeição, cabendo essa responsabilidade, portanto, ao romance (Ibid: 249). Fialho de Almeida tinha noção desta situação e diz-nos em *À Esquina*, que “o público entre nós não diviniza senão fabricantes de grandes calhamaços [...] e mesmo que eu fizesse, naqueles pobres bocados, maravilhas, passaria sempre por um cronista aguado das futilidades mansas do meu tempo.” (Almeida, 1992g:12)

---

<sup>23</sup> Até porque, como estava bem ciente, o público se tornava cada vez mais característico: “A voracidade artística do público vai-se complicando de exigências de lambarice: querem-se *metes* sempre variados, seja o que for, mas picante, estrombólico, arquimaluco” (Almeida, 1992l:71).

A recepção negativa da escrita residual e dispersiva prende-se, também, com a dificuldade que o público tem em compreendê-la na sua totalidade e na sua desestruturação, isto porque “coloca em causa o sentido da poesia e da linguagem e confronta o leitor com esse esbatimento de ordem” (Guimarães, 1999: 32). Ortega y Gasset no ensaio *A Desumanização da Arte*, defende que a sociedade se acabará por dividir em duas ordens distintas, a dos homens ilustres e a dos homens vulgares, isto porque acredita que a impopularidade da nova arte emergente “se deve ao facto de o público (a massa) não a entender” (Ortega y Gasset, 2003: 41). Apesar da obra de Fialho não poder ser inscrita, ainda, neste contexto, a verdade é que é através da forma curta e do fragmento que Fialho escolhe produzir os seus escritos e, por isso, é possível encarar a inexistência de um romance na sua obra, não sob um ponto de vista negativista, mas procurando perceber no autor, o sentido moderno da sua obra<sup>24</sup>.

Fialho de Almeida individualiza em “kodaks” (cf. Isabel Mateus, 2008) as impressões do mundo e detém-se no particular de cada situação ou personagem, sendo por isso a cronística e a narrativa breve, as formas para as quais a sua escrita naturalmente se inclina<sup>25</sup>. A forma curta, tão do seu agrado, abre novas portas à prosa fialhiana, permitindo ao autor, de acordo com Maria Helena Carvalhão Buesco, “acentuar elementos como a diversidade de temas e tons, a ancoragem no quotidiano e na observação da realidade, a tomada de posição frontal [...], a descontinuidade e a fragmentação já típicas da vida moderna” (Buesco, 2001: 163). Esta apreensão de instantâneos, tão característica do Modernismo, o escritor fá-la, então, traduzindo-os numa linguagem aguerrida, radical e pessimista, acentuadamente finissecular, opção que constitui uma marca muito pessoal daquilo que Fialho pretende evidenciar do seu projecto crítico: a revolta e a frustração que sente pelo estado de mediocridade de Portugal. Apesar disso, confia ainda à Arte o papel educador e regenerador da sociedade, numa “concepção positivista e cientificista da existência”, embora se mostre, também, e um pouco na esteira dos decadentistas e simbolistas do final do século, muitas vezes descrente dessa mesma possibilidade de mudança (Ibid: 160-161).

---

<sup>24</sup> Dificilmente seria bem recebido pelos seus contemporâneos, uma vez que “nos tempos burgueses a forma não podia ser dilacerada, visto que a consciência também não o estava” (Barthes, 1981:12).

<sup>25</sup> Maria Helena Carvalhão Buesco afirma isso mesmo sobre Fialho em *Chiaroscuro – Modernidade e Literatura*: “A sua obra [...] manifesta o gosto pela forma breve, que ele maneja de forma sabedora: o episódio, a situação concreta analisada e comentada, o <<flash>> capaz de surgir como iluminador de uma questão mais geral constituem o terreno de eleição da prosa fialhesca” (Buesco, 2001:161).

O compromisso que Fialho ostenta através da sua escrita e a responsabilidade social que lhe atribui, são também sinais reveladores de uma consciência moderna (Barthes, 1971:327), que se viria a sentir de forma mais plena, no país, alguns anos depois<sup>26</sup>. Com o advento da modernidade portuguesa, vai desaparecer “a certeza ingênua da posição divina do indivíduo” na criação do mundo (Rosenfeld, 1976:86); Fialho provavelmente já o pressentia, pois ao reproduzir a impressão fugaz e efémera do momento, está a negar essa crença colectiva no papel construtivo do homem enquanto sujeito. No entanto, o escritor não tem ainda, a consciência moderna de que o mundo que conhece já não existe e, por isso, não podemos afirmar que era um modernista como o foi, por exemplo, Fernando Pessoa. Fialho, no fim-de-século português, possuía já, parece-nos, as afinidades de um moderno para com a estética vindoura.

## 1.5 O Observador do Mundo em Mudança

A permanente busca de Fialho pela perfeição deve-se à plena consciência que tem das mudanças no mundo das letras: a literatura tornava-se cada vez mais industrializada e os escritores acabavam por, obviamente, sofrer as consequências da pressão terrível exercida por um público sedento de entretenimento momentâneo e instantâneo<sup>27</sup>, já sem paciência para os livros “escritos para longas leituras de vida repousada” (Almeida, 1992:71). Fialho não quer ceder a esta fome do efémero e fugaz, embora o tenha feito, de certa forma, por razões financeiras, em algumas crónicas de jornal. A parca remuneração oferecida aos escritores é, aliás, uma das

---

<sup>26</sup> No mundo anglo-americano e francês, foram vários os nomes que contribuíram para, ao longo do tempo, construir uma sensibilidade moderna: Proust, Valéry, Joyce, Eliot, Pound, Woolf, Faulkner, Rilke são apenas alguns dos artistas mais destacados.

<sup>27</sup> Estas mudanças já tinham começado a despontar muito antes noutros países europeus, o que não é de estranhar tendo em conta as revoluções que ocorreram, desde a Industrial à Francesa, e que alteraram a ideia da Arte no geral, do artista e do seu lugar na sociedade (Williams, 1966:32). Segundo Raymond Williams há cinco pontos fundamentais que sofreram mudanças: “first, that a major change was taking place in the nature of the relationship between a writer and his readers; second, that a different habitual attitude towards the “public” was establishing itself; third, that the production of art was coming to be regarded as one of a number of specialized kinds of production, subject to much the same conditions as general production; fourth, that a theory of the “superior reality” of art, as the seat of imaginative truth, was receiving increasing emphasis; fifth, that the idea of the independent creative writer, the autonomous genius, was becoming a kind of rule” (Ibidem).

razões apontadas por ele para justificar o estado da literatura nacional, no quinto volume d' *Os Gatos* (1992i)<sup>28</sup>:

“A necessidade de dinheiro, que os força a produzir certo por hora, a produzir à bruta, e a manter o seu <<rang>> à custa de uma originalidade buscada a poder de excitações. De exagero em exagero, assim a moderna literatura foi debochando os paladares, desviando o ideal do seu límpido voo para as regiões clássicas do belo, desorientando as sensações, forçando as notas das catástrofes, explorando o caso raro, arvorando em assunto de arte a anomalia; e falseando paralelamente a isto o destino educador e sanitariamente intelectual do seu papel, cedendo o passo aos caprichos da turba, e aceitando por forme a imposição dos gostos grosseiros, e dos instintos desregrados da canalha.” (Almeida, 1992i:73)

Para uma melhor compreensão deste aspecto, temos que bem entender o agitado contexto finissecular português, a braços com uma crise social, cultural e colonial e em vésperas do Ultimato que viria a culminar na queda do regime monárquico: “O rotativismo partidário saído da Regeneração alterna no poder o Partido Regenerador e o Partido Histórico. Os jogos de poder, o baixo nível de instrução do povo português e a conseqüente importância do caciquismo contribuem para o descrédito do sistema político e das instituições”, dá-se “o desenvolvimento das trocas comerciais e conseqüente crescimento urbanístico. Os movimentos estéticos que caracterizam as últimas décadas do século (naturalismo, decadentismo, impressionismo, *art nouveau*) são já de temática essencialmente urbana” (Almeida, 1996:20).

Um profundo sentimento de decadência nacional alastrava-se pelo país e os tópicos criticados eram frequentemente a educação romântica, o liberalismo, as formas de vida política, a perda do carácter nacional e o francesismo<sup>29</sup>. A literatura

---

<sup>28</sup> Considerava, ainda, que os escritores não eram valorizados em Portugal: “As condições que entre nós estão, perante o público e as exigências crescentes da vida social, os escritores e pensadores portugueses, são de longa data nefandas e humilhantes, e cumpre transformá-las e alargá-las, criando para os que escrevem público e sucesso, a atmosfera de carinho, a independência moral e a liberdade de acção que a intelectualidade precisa para nas gerações exercer papel pontifical” (Almeida, 1992i:116)

<sup>29</sup> Fialho era bastante duro a este respeito e criticava veementemente a elite portuguesa que se virava para França e que sorvia a cultura deste país sem sequer se questionar. Sobre uma exposição do Grémio Artístico, chega mesmo a apontar o seguinte: “Falta-lhes o carácter [...] mas que por força devem estar em moda na bandada de jovens pintores entre que Salgado vive, lá em Paris, ou adonde é” (Almeida,

coaduna-se com a atmosfera densa e carregada de pessimismo do final do século e sob a influência dos conceitos de ciências naturais e da medicina, desenvolveu a ideia de que o homem da segunda metade do século XIX é decadente e degenerado (Pires, 1992:23).

A arte que se produz numa determinada época é indissociável dessa mesma época, porque “the idea of culture is that the art of a period is closely and necessary related to the generally prevalent <<way of life>>, and further that, in consequence, aesthetic, moral and social judgments are closely interrelated” (Williams, 1966:130). Neste sentido, as letras sofrem uma grande revolução neste período, em consonância com as alterações que se tinham vindo a verificar na própria sociedade e assim, a literatura passa a ser o intermediário entre “o privado e o público, <<formando>>, desde a sala de estar, o cidadão – questão maior da literatura do século XIX, de Balzac a Fialho” (Almeida, 1996:22). Portanto, à medida que a religião deixa de satisfazer as necessidades básicas da sociedade, essa missão passa para a literatura, neste contexto uma literatura em permanente mutação.

---

1992d:193). A imitação e absorção de tudo quanto se passava em terras bretãs estende-se à arquitectura, alerta, não sem ironia, Fialho em *Lisboa Velha e Lisboa Nova*: “E apareceu a casa moderna, pelo estilo de Paris! [...] O português é naturalmente pesado, amigo do sólido, e rebelde às ligeiras coisas de arte tão maravilhosamente francesas por índole e origem. É ver os nossos paisagistas. Os nossos pintores. Os nossos poetas” (Almeida, 1992b:14). No teatro, este seguidismo do que se passava em França era ainda mais flagrante e alastrava-se até ao domínio da linguagem, denuncia o escritor: “Os ritmos de conversação naturais em linguagem portuguesa, certas cadências peculiares de elocução, tudo ali foi alterado ao sabor do andante francês, que os actores ou traziam do estrangeiro ou dele buscavam emitir por via de terceiros (Almeida, 1993a:12). Quanto à literatura, Fialho sugere que para esta avançar, será preciso, primeiro, libertar os intelectuais das influências francesas, “que eles pasticham e que os corrompe” (Almeida, 1992i:125), tornando-os “uma espécie de macaco imitador” (Ibid:126). Segundo Zokner, “Fialho reconhece as falhas dos diversos aspectos da vida cultural portuguesa, mas a submissão completa ao espírito francês não lhe parece válida” (Zokner, 1974:107). Já M<sup>a</sup> Manuela Almeida adiante que “o francesismo representa em Fialho essencialmente o elemento desvirilizador da raça” (Almeida, 1996:17). O mais irónico é que quando se tratava de indicar um modelo ou de o seguir, indica ele próprio a França (ver, por exemplo, *Atentados ao Pudor*, texto de *Pasquinadas*). O mesmo acontece com outros intelectuais, anuncia António Machado Pires, uma vez que “o desdém dos escritores do fim de século pelo romantismo programático não consegue impedir a admiração incondicional por França” (Pires, 1992:237). O actor e director do D. Maria, Augusto Rosa, dizia que “em França é que os actores são felizes; têm muito tempo para produzir pouco” (Rosa, 1917:18).

## 1.6 Fialho no Portugal Finissecular

Fialho pode ser considerado um “autor sintomático, enquanto literato e enquanto crítico, do estado do nosso campo literário no final de Oitocentos”<sup>30</sup>, ao funcionar como uma espécie de absorvente literário (Almeida, 1996:10).

Dada a natural inclinação de Fialho para a dispersão, ele acaba por apreender tudo o que o rodeia. Assim, é fácil encontrarmos no escritor referências às diversas correntes literárias e intelectuais que vigoravam no século XIX (Romantismo, Naturalismo e Realismo, passando pelo Parnasianismo, Decadentismo, até ao Simbolismo), sendo difícil aplicar-lhe um rótulo único e exclusivo, que classifique a sua obra<sup>31</sup>. “Significa isto que a absorção nacional das correntes estéticas produzidas ao longo do século XIX europeu, conflui no fim-de-século num alargado convívio de tendências. Oscilando entre a assimilação e a condenação destas correntes estéticas, é problemático determinar a posição ideológica de Fialho e delinear a linha condutora do seu pensamento e da sua estética” (Almeida, 1996:130), ou seja, Fialho fragmenta-se e assimila diversas correntes literárias, embora não se coíba de as criticar, tanto mais que sendo impulsivo por natureza, é natural que numa primeira reacção se entusiasme, para depois, mais tarde, acabar por lhe descobrir todos os defeitos.<sup>32</sup>

Quando se estreia com o volume *Contos*, em 1881, é nítida a sua ligação à estética zolaica, no entanto, não sendo homem de um método sistemático, acaba por recusar guiar-se por uma única corrente literária e a verdade é que a sua obra adquire um toque muito pessoal, enquanto subsidiária das várias estéticas manifestadas no decorrer do século XIX. Torna-se, por isso, praticamente impossível categorizar o

---

<sup>30</sup> Recordemos que o seu percurso será o de um escritor que nasce no seio de uma família sem muitas posses e que, por isso, é forçado a intervir na esfera pública não só pelo amor à literatura, mas também por questões financeiras (Almeida, 1996:39).

<sup>31</sup> É irónico que muitos, como Óscar Lopes, o considerem um dos mais importantes vultos do naturalismo em Portugal, quando ele sempre afirmou desejar distanciar-se dessa corrente literária, nomeadamente, na *Autobiografia* presente em *À Esquina*. Contudo, é inegável o seu gosto especial pelos ambientes proletários e misérias humanas, como em *A Ruiva*.

<sup>32</sup> O mesmo acontece no que toca à política nacional: vibra, primeiro, com o republicanismo e apressa a sua vitória, fazendo uma acérrima propaganda anti-monárquica, mas com o tempo, desilude-se e vem a cansar-se do republicanismo e volta a converter-se à monarquia e ao franquismo, instabilidade que muitos não compreenderam nem perdoaram. Costa Pimpão explica que devemos “considerar o seu republicanismo como um colapso das suas ambições pessoais, agravado pela excitação pública de 1890. No fundo, Fialho era um conservador, um burguês” (Pimpão, 1945:119-120). O que acontece é que Fialho nunca foi verdadeiramente, militante de um ou de outro partido e/ ou ideologia, porque a sua luta não era essa. A sua revolta é mais uma revolta estética que política, conforme analisado por Costa Pimpão. De realçar que a desilusão de Fialho para com a República não foi caso único. Houve mesmo alguns intervenientes directos na revolução de 5 de Outubro de 1910 que mais tarde não concordaram com o seu rumo, tendo-se tornado nalguns dos seus maiores críticos.

autor, devido “ao ecletismo da obra e à contradição que atravessou ou juízos estéticos do autor”, conforme constatado por Fernando Matos Oliveira em *Fialho de Almeida: Grotesco, Crítica & Representação* (Oliveira, 2002:7).

A literatura perdera a seriedade e a credibilidade com os românticos, tornando-se lamechas, efeminada e recheada de sentimentos delicados; a linguagem perdera a virilidade, “precisava de ser novamente enrijecida, endurecida como pedra; cumpria restabelecer a sua ligação com o mundo físico. [...] Devia agora ceder lugar ao mundo mecânico e desumanizado da sociedade moderna” (Eagleton, 1983:45). Ora Fialho não concorda absolutamente nada com esta perspectiva, pois se, por um lado, criticava aqueles que “para a mulher amada só achavam o título de pomba, para a cristalinidade e doçura de uma voz só tinham a comparação do rouxinol” por outro não compreende a nova literatura, considerada pelos seus seguidores “o colaborador assalariado da filosofia científica”, sendo que “tudo nela deve convergir à missão dum grande arquivista que ao microscópio analisa as sensações e os sentimentos, disseca os homens, para os coleccionar depois regularmente em grandes álbuns” (Almeida, 1992a:170). Apesar de afirmar que o naturalismo trata o livro como um objecto de carpintaria, Fialho não considera que tudo sejam pontos negativos nesta tendência. Elogia-lhe o estilo, por exemplo:

“O estilo alarga-se, perde a moldura nobre dos românticos, descasca-se da superabundância de efeitos oratórios, e ei-lo transformado num instrumento de precisão incomparável, num estofo leve e firme, metálico e gasoso [...]. Servindo temas pobres, a trama dele em vez de se abandalhar, ganha ao contrário uma precisão maravilhosa, um poder de exprimir estonteador.” (Ibid:204)

Para um indivíduo que preza o estilo acima de tudo<sup>33</sup>, este aspecto vem enriquecer em muito a estética do Naturalismo, apesar de Fialho achar os temas abordados pobres, quando comparados com os da predilecção dos românticos “ das nobres aventuras, das situações anormais” e do “heróico exótico” (Almeida, 1992l:202). E quais eram os assuntos pobres do naturalismo, segundo Fialho?

---

<sup>33</sup> O escritor é estilo, tanto que “o estilo de Fialho vale quase uma estética” (Pimpão, 1945:213).

“Os adultérios descritos com todas as minúcias fisiológicas, as sensualidades prostibulares estatelando a sua pornografia vil por entre páginas históricas, onde a factura clara do estilo não faz senão agravar os duvidosíssimos intuitos da tese social que escolheu para efabulação.”  
(Ibid:203)

Fialho conclui então que “na escolha dos assuntos, na maneira de dispor os materiais de construção, o naturalismo retrograda, comparativamente ao romantismo: na forma de exprimir, avança, e os escritores naturalistas são verdadeiramente os continuadores e os herdeiros dos poetas e prosadores do grupo de Vítor Hugo” (Ibid:204). Já no que diz respeito ao simbolismo, o escritor avança que esta corrente literária, ao introduzir o símbolo e o verso livre, quer antes significar “que a poesia cansada de fazer escultura e pintura em verso, decide-se a explorar agora a música e a fazer romances sem palavras”, no entanto, considera que o caso português é vergonhoso, com mancebos escritores que ornamentam a escrita para esconder a sua vacuidade (Ibid:214). Fialho indigna-se com este panorama porque, acima de tudo, renega o postiço, o falso, o artificial e o hipócrita - é sempre, isso sim, um defensor do sentimento. É por isso, talvez, que a sua escrita seja tantas vezes comparada à pintura, pela sua prosa impressionista feita de alma e cores quentes e pela sua atenção aos pormenores, como um pintor a preencher a sua tela ou um compositor a trautear a melodia da sua nova canção.

## II. O Projecto Crítico de Fialho de Almeida

Fialho não é uma figura unânime, muito menos quando o assunto diz respeito às suas impressões críticas sobre o mundo que o rodeia. Enquanto crítico, Fialho ou se ama ou se odeia, sem lugar para meios-termos ou hesitações.

O menino ruim da sociedade finissecular portuguesa nunca se preocupou grandemente em fazer julgamentos objectivos nas apreciações que ia publicando em jornais e revistas; deixava com frequência que a emoção lhe guiasse a pena. Naturalmente, este facto conduz a que muitas vezes se tenha deixado levar pelo exagero e, por isso, as suas críticas fossem apelidadas de injustas. Outros, como Óscar Lopes (1987), não lhe negam as ideias luminosas.

Mas impõe-se a questão: em que sentido é Fialho um crítico? Há quem o considere, desde logo, um mau crítico<sup>34</sup> e há quem, cuidadosamente, o tente integrar nalguma definição. Por exemplo, Cecília Zokner considera que Fialho “não é um crítico”, se por crítico se entender aquele que se rege pela objectividade e rigor e escreve segundo as normas estabelecidas para a crítica (Zokner, 1974:50). Outros há, como Cruz Malpique, que o apelidam de possuir uma “pobreza de espírito crítico” (Malpique, 1957:223), não lhe perdoando a falta de análise ou de um plano meticoloso e, por isso, lançando-lhe duras acusações:

“Se Fialho não nos deixou a obra sistemática, longamente meditada, serenamente exposta, foi isso precisamente devido – não o podemos negar – à sua natural insuficiência de espírito pausado, medido e comedido. O instinto foi a sua mola real, como escritor. Qual o significado dessa atitude do primado do instinto da inspiração, do delírio pitonísico? É um significado pouco lisonjeiro; o da preguiça mental. A impotência de clarificação do tumulto instintivo, da inspiração delirante, do romantismo caótico, dos nervos destrambelhados, tem de interpretar-se pejorativamente, isto é, como pobreza de espírito crítico. E justamente porque, em Fialho, se registou essa penúria de espírito crítico, é que algumas das suas páginas constituem, hoje, literatura morta, literatura que uma crisperação de nervos levantou, mas que o tempo logo fez desmaiar e morrer.” (Ibidem)

---

<sup>34</sup> “Fialho “era as mais das vezes um mau crítico [...]” (Domingos Guimarães *apud* Zokner, 1974:50).

A este apontamento exacerbado, Costa Pimpão contrapõe outro, mais moderado. Considera que “a sua crítica, com efeito, atinge, não as *fórmulas*, mas os *tipos*” (Pimpão, 1945:108). Esta é, na generalidade dos estudos, a opinião preponderante, a de que lhe falta, a maior parte das vezes, a capacidade de um julgamento objectivo e o conhecimento profundo da obra de arte analisada (Zokner, 1974:50). Fruto da sua personalidade emotiva, não se esperem de Fialho críticas longamente amadurecidas; mas antes entusiasmo à primeira reacção e, muitas vezes, uma mudança de opinião subsequente<sup>35</sup>. Temos que ter em conta, também, que Fialho não pode ser dissociado do contexto finissecular português, em que “a relativa brandura do período liberal admitiu sob a égide de crítica literária muito jornalismo e ensaísmo que visavam o social, sim, mas de forma em nada científicas” (Leone, 2008:55).

Fialho estuda a anatomia do Portugal moderno e está permanentemente atento ao que se passa na vida artística, política e social de Lisboa. Os seus comentários estendem-se à literatura, pintura, arquitectura e à educação, por exemplo, não como um homem de saber exclusivamente escolástico, mas como um homem da sua época, inteligente e perspicaz. Esta extraordinária perspectiva social que nos oferece evidencia um cunho muito pessoal e nunca construído a partir de uma qualquer teoria generalizada. Por isso, não é fácil integrá-lo na categoria dos críticos, pelos menos como habitualmente os conhecemos. Isto não é necessariamente mau, segundo Roland Barthes, que no seu *Crítica e Verdade* (1966), defende a hipótese de se analisar um objecto sem ser pela via da objectividade:

“Entende-se geralmente por crítica subjectiva um discurso deixado à inteira discricção de um sujeito que não tem na mínima conta o objecto e que se supõe reduzido à expressão anárquica e verbosa de sentimentos individuais. Ao que se poderia desde já responder que uma subjectividade sistematizada, isto é, culta (dependente da cultura), submetida a coacções imensas, elas próprias geradas pelos símbolos da obra, tem talvez maior

---

<sup>35</sup> Ver, a este propósito, *Rafael Bordalo Pinheiro*, texto que integra *À Esquina* e onde Fialho assume uma mudança de opinião perante a obra deste artista, pois que da primeira vez cedeu “à emoção de impulsivo” perante a novidade que lhe era exposta aos olhos (Almeida, 1992g:139). Depois, “quase cinco anos volvidos, e dilucidado o juízo das instantâneas cegueiras duma primeira percepção, direi agora que, sem quebra de admiração pelo talento figurinista de Bordalo, me cumpre soffrear os exageros meridionais do que então disse, e repor em arrazoados modestos o sentido justo e fixo do que no panfleto d’ *Os Gatos* quis frisar” (Ibidem).

possibilidade de abordar o objecto literário do que uma objectividade inculta, cega sobre si própria e protegendo-se através da letra como se de uma natureza se tratasse. Mas, na verdade, não se trata exactamente disto. A crítica não é ciência: em crítica, não é o objecto que deve opor-se ao sujeito, mas o seu predicado.” (Barthes, 1966:67-68)

O que Barthes propõe - parece-nos -, é uma análise própria mas sistematizada, mais eficaz que uma crítica objectiva mas que não tem em conta as particularidades de cada cultura. Só que para a atingir, o crítico tem que ultrapassar as barreiras naturais das suas próprias vivências e linguagem.

No campo muito particular da literatura, Jacinto do Prado Coelho defende que “o crítico literário, o estudioso da literatura precisa de ter uma formação não apenas linguística, mas também poética, retórica” (Coelho, 1975:10). Já Roland Barthes, prefere advertir o crítico de que não pode ser seu objectivo tornar a obra mais inteligível, “pois não há nada mais claro do que a obra. O que pode é <<gerar>> um certo sentido, derivando-o de uma forma que é a obra” (Barthes, 1966:62).

A crítica de Fialho é diferente<sup>36</sup> e aproxima-se da proposta por Baudelaire, que defende que “para ser justa, isto é, para ter a sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, [...] feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre mais horizontes” (Baudelaire, 2006:24). É precisamente a faceta emotiva de Fialho que Ramalho Ortigão destaca com uma das características essenciais que o crítico deve possuir, entre muitas outras:

“A crítica de arte é o mais alto, o mais proeminente, o mais complexo emprego em que se pode exercer a capacidade de um escritor: demanda uma erudição profunda, abrangendo todos os domínios do saber humano; obriga a um longo e infundável estudo directo e comparativo de produtos e documentos; e exige que essa cultura enciclopédica, que essa acumulação enorme de conhecimentos adquiridos, correlacionados e repartidos por todos os escaninhos da memória, se alie, no temperamento e na índole, na constituição física e moral do mesmo indivíduo, a uma saúde inabalável, a uma penetração e a uma retentiva visual de 1ª ordem, ressaltando da

---

<sup>36</sup> Para uma melhor compreensão da crítica de Fialho, ver <<As leituras e a biblioteca de Fialho>>, in *A Influência da França na obra de Fialho de Almeida* (Zokner, 1974: 31-42). M<sup>a</sup> Manuela Almeida classifica Fialho enquanto crítico como “um <<animal>> estranho que se auto-isola tratando com desdém o universo social que o rodeia” (Almeida, 1996:23).

lassidão da fantasia, proveniente do exercício simultâneo de tantas energias mentais, a leveza de espírito indispensável a um estilista, e uma delicadeza de sensibilidade, uma acuidade emotiva, uma vibratilidade nervosa tão fina e tão subtil como a de um artista de profissão. Os predicados que têm de concorrer num verdadeiro crítico de arte acham-se em Portugal dispersos por vários indivíduos. O Sr. Fialho de Almeida, por exemplo, estilista de um considerável poder de expressão e de uma rara intensidade de colorido, tem a sensibilidade e tem a intuição estética, que o ofício requer.” (Ortigão, 1947:162)

A crítica emotiva e corrosiva de Fialho funciona como denúncia da degradação do universo cultural português e como um aberto distanciamento em relação às políticas cada vez mais mercantilistas da época. Fialho não cede às exigências de um mercado massificado e critica quem o faz – dramaturgos, escritores, políticos, actores, pintores, professores, alunos – todos os que contribuem para o estado desolador do Portugal moderno e contemporâneo.

Estas balas certeiras que aponta às figuras da sociedade nacional, não isentas de panfletarismo, e este esbatimento de fronteiras, podem contribuir para que seja ainda mais difícil apelidar Fialho de crítico de arte, embora, segundo Isabel Mateus, isso não possa ser motivo para se invalidar o seu contributo significativo para a história da modernidade portuguesa, como um dos principais vultos da transição do século XIX para o XX: “se esta acumulação de funções [escritor, cronista e crítico de arte], agravada algumas vezes pela intromissão do panfletário, não permite, em rigor, chamar hoje a Fialho crítico de arte, [...] o significado estético-cultural e a novidade das suas reflexões não devem ser ignorados” (Mateus, 2008:149-150). Valeram-lhe o epíteto de “assombroso colosso do panfletarismo nacional” (1931:22) por Braz Burity.

O fino corte que fez, como nenhum outro, do corpo literário, social, jornalístico e teatral do Portugal finissecular permite que hoje possamos reconstruir mosaico a mosaico, o campo cultural nacional da altura. E esse é um contributo inestimável.

## 2.1 Crítica I: Arte e Sociedade

Fialho crítico ostenta, orgulhosamente, ao peito, um manifesto de intenções: apontar as doenças de que enferma a sociedade portuguesa no virar do século XIX para que esta possa ser resgatada da sua mediocridade. O projecto crítico do escritor não está, portanto, isento de uma finalidade moral, que implica uma redenção através da arte<sup>37</sup>, arte entendida “não como adorno, divertimento, ligeireza do momento, mas como linguagem das emoções” (Franco, 2002: 53). É neste ponto, precisamente, que assenta toda a fundamentação base de Fialho – na redescoberta de um mundo interior em cada indivíduo através da emoção – para a construção de uma sensibilidade estética muito própria.<sup>38</sup>

Atento às mais diversas manifestações da vida artística no país – pintura, literatura e algumas vezes música, dança ou arquitectura – numa época de profundo conservadorismo, principalmente no que diz respeito às artes plásticas, Fialho é crítico quando não existe ainda uma crítica especializada<sup>39</sup>.

### 2.1.1 A Crítica de Arte

O seu projecto crítico inclui a denúncia, no campo das Belas-Artes portuguesas, da aceitação passiva de tudo quanto vinha do estrangeiro. O modelo tradicionalista que vigorava nas Academias não deixava muitas saídas a quem quisesse fazer Arte; a alternativa passava por sair do país (Zokner, 1974:79).<sup>40</sup> As Academias, aliás, são juntamente com o estado do ensino académico em Portugal, consideradas em parte responsáveis – por Fialho – pela “atrofia criativa” (Mateus,

---

<sup>37</sup> Perspectiva parecida tem Ramalho Ortigão, ao atribuir esse dever moral não só aos artistas, como também aos críticos de arte: “Artistas e críticos de arte, procuraremos pela nossa parte desempenharmos modesta mas honradamente do dever que nos incumbe, esclarecendo as questões que nos dizem respeito, e tentado definir, por documentos do passado e por esforços do presente, o papel que podemos representar no conflito económico da civilização” (Ortigão, 1947:145).

<sup>38</sup> Visão que se coaduna com a sua personalidade impulsiva, emotiva e extremamente espontânea.

<sup>39</sup> Embora só possamos falar de crítica literária em Portugal a partir do século XIX, a verdade é que esta era ainda muito rudimentar. Isto porque “o liberalismo do século XIX se fez e, com ele, uma crítica literária na qual encontramos misturados (é o termo) tendências culturais complexas e amplas que, na generalidade da Europa, se haviam desdobrado ao longo de séculos; sendo que, em Portugal, iriam comprimir-se em poucas décadas” (Leone, 2008:13-14).

<sup>40</sup> Recordamos, a este propósito, Artur, o escultor de *Madona do Campo Santo*, que depois de uma temporada em Roma a estudar, encontra, regressado a Portugal, hostilidade nos colegas da Academia e, “sem recursos, num país pobre onde os amadores de arte ornaram as salas com oleografias, e as galerias, escadas e vestíbulos com gessos e cães de faiança, ele referiu a sua inóspida miséria numa água-furtada de Santos” (Almeida, 1991b:137).

2008:150) que grassava pelo território nacional.<sup>41</sup> Por esta razão, o escritor defende o encerramento da Academia de Belas-Artes pois “é benefício com que muito podem lucrar os grandes ramos do ensino científico e industrial, herdando-lhe a dotação, que em pintores que não pintam é sinceramente revoltante” (Almeida, 1993b:50). Fialho adopta mesmo uma posição anti-elitista quanto a este aspecto, defendendo a democratização das artes como caminho para a redenção da sociedade portuguesa, visto que estando certas áreas restritas apenas às classes abastadas<sup>42</sup>, acabam por não servir a sua função social.<sup>43</sup> Assim, lhe merece o elogio, o escultor Silva Gouveia<sup>44</sup>, “porque o serviço que ele presta levando o *bibelot* a casinhas pobres, é mil vezes mais eficaz à cultura pública do que todas as estátuas pomposas e vazias de que maiormente estão cheias as praças, museus e edifícios públicos de Lisboa” (Almeida, 1992i:107).

Fialho assume-se desiludido com o campo artístico português – que está, na sua opinião, claramente estagnado, sem lugar para a novidade. Daí o retrato negro que faz da pintura portuguesa, no quarto volume d’ *Os Gatos*, com “mais artífices que artistas, mais repetidores, que criadores: algum trabalho, muito pouco talento, e a deplorável tendência, generalizada, de não tirarem do <<assunto>> senão a cópia morta” (Almeida, 1992h:172). Já para a mesma situação tinha alertado antes Eça de Queirós nas suas *Farpas*, centrando-se no caso específico das letras:

“A literatura – poesia e romance – espreguiça-se devagar, sem ideia, sem originalidade, bocejando, cheia de esterilidade, conservando o antigo hábito de ser vaidosa, e costumando-se sem grande repugnância à sua nova missão de ser inútil. Convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência colectiva da sociedade em que vive, nem o temperamento individual do escritor.” (Queirós, 2004: 24)

---

<sup>41</sup> A título de exemplo, referimos o vazio literário português no que diz respeito a edições de autores nacionais mais antigos – responsabilidade que Fialho atribui à Academia Real das Ciências, que apesar de subsidiada, se “compraz em viver de elogios académicos e obras de erudição ronceiras, feitas sem alma nem probidade” ao invés de se dedicar a uma iniciativa de referência (Almeida, 1992d: 97).

<sup>42</sup> A escultura e a pintura a óleo, por exemplo, encontram-se “isoladas em palácios de ricos, galerias de museus e edifícios públicos monumentais” (Almeida, 1992i:104).

<sup>43</sup> “Esta conquista formidável, a democratização das artes sob os aspectos duplos do embelecimento da vida e nobilitação do ser moral, é que convém, nestas sociedades pretas, burras, broncas, iniciar, violentar, realizar, a todo o transe!” (Almeida, 1992i:105)

<sup>44</sup> Outro dos artistas que se mudou para França depois de terminados os estudos.

Reinava, por todo o lado – literatura, teatro, pintura, escultura e até no vestuário – o conceito de imitação, que Fialho implacavelmente critica nas suas crónicas e que considera mesmo sintomático da decadência nacional:

“Este instinto de imitação que nos está no sangue, a revelar as inconsistências do carácter individual, e uma falta de coordenação no aproveitamento das energias avulsas a benefício duma norma de conduta nítida e inflexível; este instinto de imitação é porventura síndrome de um rebaixamento do nível moral, e característico de uma doença da vontade, particular das raças que se desmancham [...]. E tudo isto [este instinto de imitação, que se vê em todas as classes e gentes e que leva, por exemplo, a que operários se tentem vestir como patrões] é a imitação chocha e idiota que apeia a família portuguesa das suas virtudes antigas e modestas, da sua sobriedade heróica, do seu respeito à tradição, e arvora os indivíduos em autómatos e fantoches uns dos outros, os pequenos dos grandes, os fracos dos poderosos, os pobres dos ricos, e todos eles espatinando neste atoleiro de banalidade que invadiu tudo.” (Almeida, 1992a:179)

Esta opção pela imitação, Fialho denuncia-a logo quando visita a exposição do Grémio Artístico de 1892, em texto compilado no volume *Vida Irónica* (Almeida, 1992d)<sup>45</sup>.

Das duzentas e quarenta e sete obras presentes, Fialho considera que, à excepção, por exemplo, de um ou outro quadro de Marques de Oliveira – que exalta pela sua “honestidade artística” (Ibid: 185) –, ou de Silva Porto, cujas “pinturas <<sem assunto>> são porventura animadas por um sentimento vivo e verdadeiro” (Ibid: 189), não há nada ali exposto que engrandeça significativamente a pintura portuguesa: “o que o Grémio Artístico revela é uma chatinagem de arte que não vale a pena o dinheiro que custa, paisagens e pinturas que são cópias, e donde toda a espécie de ideal é abolida. Nenhum esforço para pintar o que os outros não viram ainda” (Ibid: 218). Exemplo disso são, por exemplo, na opinião de Fialho, os quadros de

---

<sup>45</sup> Três anos antes, na visita à exposição do Grémio Artístico de 1889, Fialho já tinha a opinião de que o Grémio era “apenas um consultório de brochantes policromos, vivendo da vaidade de alguns *poseurs* sem nexos” (Almeida, 1992g: 115). O escritor revela-nos que nada há de grandioso a esperar da exposição; “há empenhos para expor, empenhos para vender, e quanto a talento, - nicles, nicles!” (Ibid:123).

Veloso Salgado<sup>46</sup>. Embora não deixe de admirar certos pormenores - como a almofada da cadeira, que “dá uma ilusão de estofado verdadeiro” (Ibid:194) - do *Retrato do Escultor Teixeira Lopes*, critica a maior parte das paisagens pelo pintor retratadas - *Flores do Campo* e *Órfã* são dois exemplos - por serem inspiradas em locais franceses e, portanto, nada significarem para o povo português, que assim não sente os quadros que vê<sup>47</sup>. Esta é, aliás, uma das maiores preocupações estéticas de Fialho, a exaltação da emoção como princípio fundamental da arte em detrimento da cópia servil da realidade.

De realçar que logo na introdução deste texto, o escritor explica a possível superficialidade da sua análise, porque por não pertencer ao grupo dos que viajam, “só com muitos aflitivos esforços de vontade consigo trazer a grosseria da minha visão pouco educada ao justo preço de uma crítica serena e reflectida” (Almeida, 1992d:181-182), deixando bem vincada a sua posição de que o que lhe interessa não são os traços bem delineados, a porção realística de um cenário ou a capacidade técnica do pintor, mas o que esses quadros o possam fazer sentir.<sup>48</sup> Procura a marca pessoal e subjectiva na pintura, como nos livros a porção autobiográfica, e confessa: “o entrecho, para mim, é pura anedota, e dos personagens só me interessa a porção de sinceridade que pode autobiografar-me o romancista ou o pintor. O mais ponho de parte; outros que lhes sintam as excelências dramáticas e as finuras” (Ibid:183).

É natural, por isso, que Fialho tenha também uma perspectiva muito particular da matéria de que deve ser feito o artista:

“Deve o artista não só sentir, como exprimir duma maneira sua e original. É o que se chama estilo, que é a expressão literária do carácter, e só têm os artistas unos que sociologicamente ao mesmo tempo sejam tipos definidos. De sorte que em arte, a personalidade, mesmo quando o artista imita, faz da obra uma interpretação, nunca uma cópia, e este transfigurante poder desconhecem-no os mediócrs, coitados, que suprem o estilo por uma espécie de receita.” (Almeida, 1992i: 177)

---

<sup>46</sup> Pintor que depois de terminar os estudos na Academia de Belas-Artes de Lisboa, se muda temporariamente para Paris como bolseiro.

<sup>47</sup> Estes são apontamentos suaves de Fialho se quando comparados com, por exemplo, os comentários que tece ao escultor Queirós Ribeiro no Grémio de 1889. Deste, diz que “é um impedido de crânio cheio de bossas, hirto de pernas, de busto morto, e uma face onde não vibra sombra de sentimento ou estro marcial” (Almeida, 1992g:123).

<sup>48</sup> Para uma melhor compreensão deste aspecto, ver “*Fialho, crítico de arte: <<kodakização>> e emoção*” in Mateus, 2008:148-167.

Nº *As Farpas* de Eça de Queirós (2004), e num evidente paralelismo com o projecto crítico seguido por Fialho mais tarde, também se critica duramente esta arte de imitar, tão típica do Portugal do século XIX, a propósito dos pontos divulgados pela Academia Portuense de Belas-Artes, todos focados nas figuras de S. João, S. Jerónimo e na Igreja:

“Para que o artista crie em vez de copiar, importa que o objecto da sua obra exista dentro dele mesmo, nas suas convicções resultantes da educação adquirida no meio em que vive. Não nos parece, por este lado, que a imagem de S. João constitua nos princípios, nas ideias, nos sentimentos ou nas aspirações do homem contemporâneo o germe íntimo de uma manifestação artística, original.” (Queirós, 2004: 409)

Como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, também Fialho de Almeida prefere ver retratado o mundo interior do indivíduo do que algo que resulte da simples e pura observação da realidade, entrando aqui em confronto com a estética naturalista/realista.

O paralelismo entre o projecto crítico de uns e outro não é mero acaso. Foi o próprio Fialho a assumir abertamente a sua admiração pela publicação mensal dos dois escritores acima citados, e nos seguintes moldes: disse sobre *As Farpas*, que era uma “incomparável revista crítica, [...] que foi de uma salutar influência [...] num grupo de cérebros novos” (Almeida, 1992p:74).

A política, a educação e a arte são alguns dos centros de interesse que partilham em comum e que não se coíbem de analisar nas suas crónicas. Cruz Malpique arrisca mesmo em comparar *As Farpas* com *Os Gatos*:

“Não têm <<Os Gatos>> o valor pedagógico de <<As Farpas>>. Mas, de muito, excedem estas, no fulgor intelectual, na tonalidade artística, no atrevimento da crítica, na acidez do ataque. [...] Das <<Farpas>> para <<Os Gatos>>, vai grande diferença: enquanto naquelas se faz, geralmente, uma crítica de luva calçada, nestes, faz-se uma crítica de arranhões profundos.” (Malpique, 1957: 211)

Também Costa Pimpão destaca a forte influência da publicação de Eça e Ramalho na obra de Fialho, revelando que o escritor, inclusivamente, retomou vários dos pontos analisados n' *As Farpas*, como o da decadência portuguesa fruto da educação<sup>49</sup>, assim como o da independência entre a saúde do espírito e a do corpo, primeiramente formulado por Ramalho (Pimpão, 1945:115-116). O investigador adianta mais, que “a crítica [lançada por Fialho] às entidades religiosas, aos actos de culto, à corte, ao parlamento, a crítica teatral e literária, renovam e, por vezes reeditam, a crítica de Ramalho; mas, acentue-se desde já, com um critério estético que nesta se não encontra e que constitui, a meu ver, o aspecto original e essencial da crítica de Fialho” (Ibid:117).

Apesar de achar que não há que questionar títulos indiscutíveis, Manoel de Sousa Pinto, no livro de homenagem a Fialho publicado seis anos depois da sua morte, *Fialho de Almeida – In Memoriam*, afirma que “se os trocássemos [às *Farpas* e aos *Gatos*], continuariam a estar certos, pois talvez *As Farpas* sejam uns gatos de guizo ao pescoço, ao passo que *Os Gatos* me parecem dignos de uma tarde de toiros, com muito sol, muita algazarra, música, boléus, pregões, e, entre bastidores, algum vinagre e sal” (Pinto, 1917:179).

M<sup>a</sup> Manuela de Almeida não tem qualquer dúvida em afirmar uma continuidade: “o projecto crítico de Fialho inspira-se num programa de correcção moral e social, sendo a sua crítica uma questão de moralidade pública. [...] Neste sentido, Fialho, nos seus *Gatos*, é bem o continuador do projecto crítico de Eça e Ramalho nas *Farpas*”, embora reconheça algumas diferenças, principalmente a de que Fialho opta “não pela ironia mas pelo sarcasmo e pela invectiva, no que é afinal uma denúncia da situação de incomodidade do escritor no fim do século” (Almeida, 1996:23).

---

<sup>49</sup> Antes de Fialho, era n' *As Farpas* que o sistema de educação era alvo de ataques e não se deixa de notar a semelhança de opiniões entre as duas posições, a de Fialho e a de Eça e Ramalho. Nas *farpas* de Eça, este acusa a escola de ser “uma grilheta do abecedário, escura, suja, desarranjada: as crianças estão ali enfastiadas, repetindo a lição alto, monotonamente, sem vontade, sem inteligência, sem estímulo: o professor domina pela palmatória, ensina pela rotina, e põe todo o tédio da sua vida no sistema de ensino” (Queirós, 2004:407) – como em Fialho, a escola surge responsabilizada pela formação de indivíduos fracos e ignorantes.

## 2.1.2 A Crítica Literária

A literatura – tal como n’*As Farpas*, para os seus autores – é um tema caro a Fialho e um dos pontos axiais da sua crítica, a par do teatro, de que trataremos num capítulo mais à frente.

Óscar Lopes afirma o seguinte:

“Nas apreciações literárias, apesar de todo o apaixonado despeito com que encara os seus mais felizes rivais e precursores, Eça na ficção, Ramalho na crónica séria, Guilherme de Azevedo no folhetim humorístico, apesar de quanto põe de ardor antiqueirosiano na exaltação de Camilo, e de certa dureza contra, por exemplo, os poetas simbolistas e decadentes, com que afinal tantas afinidades deveria sentir, Fialho é um comentarista em quem, depois de feitos todos os descontos, se encontram muitas vezes ideias luminosas.” (Lopes, 1987:193)

Trata-se de ideias na sua maioria presentes em monografias que o escritor dedicava a autores e obras da literatura portuguesa - e também, ocasionalmente, estrangeira.

O conjunto de notas, apontamentos, textos de ordem biográfica e artigos críticos de Fialho escritor, não se podem medir, contudo, apenas em função das simpatias do crítico mas também em função das suas antipatias (Mateus, 2008: 145). Na sua obra, encontramos tanto textos corrosivos, como aquele em que faz um retrato grotesco de Eça<sup>50</sup>, como palavras elogiosas e de uma ternura indizível, como por exemplo, no artigo dedicado a Camilo Castelo Branco.

Apesar de assumir que *O Crime do Padre Amaro* é a obra-prima que o despertou para a vida literária<sup>51</sup>, Fialho não perdoa a Eça, tal como a nenhum outro escritor, que a sua criação das personagens seja feita sem uma análise dos *tipos*, isto é, que os Carlos da Maia das suas obras não sejam feitos de nenhum tipo de português

---

<sup>50</sup> Diz do romancista português: “Quem via a sua cara chupada, verde terra, o seu bigode sem força, as têmporas deprimidas, a boca murcha, de sorriso rugoso, e como conjugando os beiços para uma espécie de beijo vicioso – quem olhava essa figura de fadiga, marreca de cansaço, bamboleante no ramerrão arritmico dos passos – esses olhos de esclerótica enxundiácea, sem viço [...]”, in *Figuras de Destaque* (Almeida, 1992p:87).

<sup>51</sup> “Guardo preciosamente esse texto [esboço d’*O Crime do Padre Amaro*], a quem devo um reviramento mental, tão intenso que bem poderia ser comparado a um desabamento”, escreve Fialho em *Figuras de Destaque* (Almeida, 1992p:76).

real<sup>52</sup>, mas sim rigorosamente inventados (Almeida, 1992a:183). Assim, as personagens de Eça acabam sempre por ser, na sua opinião, desdobramentos de uma anterior, tirando um ou outro pequeno pormenor, “tipos, que desenvolvidos ou retraídos, são, por todos os livros, versões de três ou quatro manequins invariáveis” (Almeida, 1992p:101). Ora, Fialho não consegue perceber a razão pela qual estas personagens não se reinventam e não retratam um tipo sociológico<sup>53</sup>, quando Lisboa se encontrava com um quadro tão rico para ilustrar:

“De Quasimodos, de cínicos, de bandidos, de diplomatas e de fanfarrões; aonde uma mocidade activa e culta, recém-saída das escolas, cheia de abnegação e de audácia, anda oferecendo as suas aptidões por cem libras anuais, sem que, desprotegida, alguém a escute, ao passo que toda a burocracia parece empenhada em escorraçá-la da vida pública; aonde felizmente a mulher honesta é vulgaríssima, mau grado a educação viciada dos colégios, a debilidade congénita de raça, a falta de higiene dos interiores, e a indústria dos casamentos de conveniência.” (Almeida, 1992a:183)

As palavras duríssimas e algo injustas que Fialho dedicou a Eça nas vésperas da sua cerimónia fúnebre, acentuaram o ostracismo a que alguns já o votavam, mas a verdade é que, apesar dos muitos exageros, Fialho tinha razão em muitas das ideias presentes nos seus escritos – e falamos de artigos dedicados a Eça de Queirós, a João da Câmara, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, entre outros – que nos permitem reconstituir o campo literário finissecular português. E como era esse campo literário? Segundo Fialho era pobre e enfadonho. Opondo-se à corrente realista

---

<sup>52</sup> Aqui, conforme notou Isabel Mateus (2008), talvez a sua crítica funcione como uma espécie de denúncia da fraude queirosiana, pois estando Eça fora do país, não lhe observa o quotidiano nem as suas gentes; escreve de fora não se preocupando em retratar a realidade nacional. Segundo Fialho, as personagens d’ *Os Maias*, com efeito, “não falam senão de Paris e de Londres, alguns em francês até, repetindo umas opiniões feitas nos guias: e ninguém trabalhando, ninguém a tratar da vida, e todos parecendo ansiosos por desertar do país, como dum foco de peste e vícios lúgubres” (Almeida, 1992a:190).

<sup>53</sup> Curioso e irónico que n’ *As Farpas* de Eça, o autor veiculasse uma opinião muito semelhante àquela em que Fialho se baseia para o criticar, afirmando o primeiro que “o romance, esse é a apoteose do adultério. Nada estuda, nada explica; não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia nem drama, nem personagens. Júlia pálida, casada com António gordo, atira com as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia liricamente nos braços de Artur, desgrenhado e macilento” (Queirós, 2004:26-27).

que vigorava na época e aos seus poetas, o escritor anuncia o seu cansaço face às letras:

“A gente começa a estar farto de narradores pessimistas e desencantados. Reflectida de França, a literatura dos nossos contistas, além de enfadonha era suja. Sob pretextos do inquérito à verdade, sob a pretensão falaciosa de fazerem real e irem vivissecando a sociedade no mais hipertrófito das suas vísceras, no mais contaminado das suas podridões, no mais pavoroso e inexplicável das suas metástases, eles traziam a campo monstruosidades, excessos, fantasias, calúnias que a maior parte das vezes nos forçavam a desviar a vista com asco do volume que íamos compulsando.” (Almeida, 1992d:133)

Neste percurso de degradação da literatura enquanto espaço público, “cada vez mais distante do modelo teorizado por Habermas” (Almeida, 1996:103), Fialho destaca um nome português, mais do que qualquer outro a nível nacional. O de Camilo, que ele considera que “parece desafiar o tempo e o carnaval das escolas literárias que se sucedem e desfilam”, não havendo quem se lhe comparasse no estilo da prosa ou lhe conseguisse colar um rótulo (Almeida, 1992a:22). Camilo, como todos os grandes, não pertence a nenhuma corrente literária, tal como “nem Hugo, nem Flaubert; nem papá Dumas, nem Zola” (Ibid:24)<sup>54</sup>. À sua admiração pelo escritor não deixa de estar subjacente uma crítica à literatura naturalista, pois que de Camilo diz que:

“Não vivisseca os tipos até aos seus pormenores de histologia, nem decompõe o trabalho numa cabeça, como faz Zola, ideia por ideia, e impulsão por impulsão. Neste luxo de ciência, que é um dos mais hábeis artificios do romance moderno, muita vez o Sábio prejudica as qualidades inventivas do artista, reduzindo a obra de arte a uma monografia seca, a

---

<sup>54</sup> Poderíamos arriscar e afirmar aqui que estes nomes são as grandes influências de Fialho, mas preferimos dizer que são aqueles cujo trabalho admira. Costa Pimpão diz mesmo que não interessa muito perceber as influências doutrinárias de Fialho, porque, no fundo, o que verdadeiramente moldou as suas ideias foi o meio ambiente, a escola, o seu temperamento, a convivência livre e a leitura de jornais (Pimpão, 1945:113).

uma espécie de história clínica, em que o rigor do detalhe expulsa o sonho [...] para produzir romances como quem cozinha pastéis.” (Ibid:24-25)<sup>55</sup>

Este apego ao esquemático em substituição da fantasia preocupa e revolta imenso o escritor, tanto mais quando a sua escrita está indissociavelmente ligada também à poesia e à pintura. A “embriaguez verbal” (Mateus, 2008: 180) com que Fialho brinda o leitor deve muito à expressividade da sua linguagem, à atenção que dedica aos mais pequenos pormenores e à força que emana do seu estilo vigoroso. Os seus textos críticos e contos são ornamentados com imagens vivas e telas coloridas, fruto da sua proximidade com o mundo lírico<sup>56</sup>.

Por sentir a vida literária de uma forma quase espiritual, é-lhe especialmente penoso observar como em Portugal esta é sem alma e sem cor, apenas uma “galeria de figuras de cera, correctas, mas que não mexem, nem interessam” (Almeida, 1992a:166). A pobreza estende-se até ao vocabulário utilizado e nesse aspecto, como em muitos outros, Fialho não resiste a ironizar. Veja-se um excerto da crítica escrita a propósito do livro *Ocidentais*, de Joaquim de Araújo, que “vai vivendo de reminiscências e farraparias dos passados guarda-roupas poéticos” (Ibid:170):

“O vocabulário mesmo é pobre e ressequido, a repercutir comparações que eram de rigor no tempo da marquesa de Alorna, quando os da Arcádia, para a mulher amada só achavam o título de pomba, para a cristalinidade e doçura de uma voz só tinham a comparação do rouxinol.” (Ibidem)

Fialho defende que haja uma mudança, uma ruptura com o passado, pois que como nova tribuna do espaço público, a literatura deveria reflectir os mais variados aspectos da vida contemporânea, o que, de facto, não acontece, “a poesia não pretende insuflar na alma actual, por processos novos, um pouco das hesitações, das dúvidas, dos entusiasmos e das cóleras da nossa vida moderna” (Ibid:172).

---

<sup>55</sup> Mais do que isto, Fialho considera que Camilo conseguiu na perfeição absorver as qualidades tanto do romantismo como do naturalismo, “salvando-se dos excessos destes dois ciclos literários” (Almeida, 1992p: 64).

<sup>56</sup> Isabel Mateus destaca a importância de Fialho na renovação da literatura de finais do século XIX que, na opinião de Seabra Pereira “passa por uma diluição dos géneros, correspondente, no fundo, a uma especulação do fenómeno estético dominada pela prevalência da poesia e a uma prática textual dominada pela preponderância da lírica. [...] em verso ou em prosa, do que se trata é de uma crise da narrativa e do drama enquanto formas tradicionais da literatura, reflectida nas tentativas de reelaboração dos seus géneros segundo as injunções do paradigma lírico” (Seabra Pereira *apud* Mateus, 2008:180).

No texto de análise a *Os Maias* a ironia é novamente convocada como arma intelectual ao serviço da crítica, considerando o autor que este livro é “o trabalho torturante, desconexo e difícil dum homem de génio que se perdeu num assunto, e leva 900 páginas a encontrar-lhe a saída” (Almeida, 1992a:181).

Mas que não se pense que os problemas da literatura nacional se restringem somente à falta de sensibilidade criativa dos escritores, porque Fialho pensa que não, e prontamente nos afirma que o público também tem a sua quota-parte de culpa – porque desvaloriza a literatura e o objecto livro enquanto obra de Arte.<sup>57</sup>

Para criar um público das letras, que à época não existia, o escritor propõe, então, um plano que passa por fazer “da campanha do ensino primário obrigatório, uma cruzada santa, [...] propagar e desenvolver entre as classes pobres o gosto pelas leituras, e o amor dos livros, [...] promover] o livro barato [o que não acontece efectivamente devido à incapacidade da Academia que, segundo Fialho] não divulga em edições baratas esses belos livros de educação pública, tabernáculos da glória portuguesa<sup>58</sup> [...alargando] o mercado literário pelas colónias migratórias da África, da Índia e da América [...], onde acharíamos valiosos núcleos de nacionalidade portuguesa” (Almeida, 1992i:116-119).

Esta criação de um público é fundamental - embora peque por utópica - se tivermos em conta as dificuldades financeiras por que passavam todos aqueles que optavam pela profissão das letras. A desvalorização da literatura, o desprezo a que eram votados por parte do público e a miséria que lhes era paga, forçava muitos dos escritores a escrever um pouco de tudo, desperdiçando talento, segundo Fialho – e Fialho revê-se bastante nesta precariedade –, situação que se prontifica a denunciar:

“Outros que derivam no jornalismo e na política, para ganhar a vida, enquanto o prémio gordo não chega, fazem indistintamente tudo, reportagem, artigos de fundo, obstrucionismo, discursos, relatórios, e inutilizam-se numa banalidade que lhes não deixa migalha de faculdade resistente, [...o que torna] a profissão de escrever numa espécie de atafona para desclassificados sociais.” (Almeida, 1992i:121)

---

<sup>57</sup> Fialho considera que não existe público, tal como não existe crítica. O escritor desvaloriza esta última por a julgar contaminada por amiguismos. Esta relação de promiscuidade vamos analisá-la mais à frente nos capítulos dedicados ao teatro e ao jornalismo.

<sup>58</sup> Ramalho Ortigão também apontava esta falha, que faltavam “ao povo edições críticas e estudos analíticos, biográficos e bibliográficos dos grandes criadores da ciência, da história e da poesia no berço da nossa literatura” (1947:137).

Para suprimir estas dificuldades, o escritor sugere que se aumentem “os rendimentos dos escritores e homens de letras [...], suprimindo o intermediário e editando-se a eles mesmos, em cooperativa ou isolados, ou reclamando enfim dos editores uma partilha maior de lucros na obra vendável” (Almeida, 1992i:126-127).

Este panorama negro que circunda o mundo das letras – entre público, escritores, editores e crítica – leva, evidentemente a que, segundo Fialho, exista “uma literatura *gagá* por haver uma multidão *gagá* de que ela seja a expressão vital e social, efabulada” (Ibid:149).

## 2.2 Crítica II: Teatro e Sociabilidade

Critica-se aquilo que se ama. E Fialho amava o teatro, tornando-se por isso um dos seus mais temíveis críticos, “pela piada dita ou pela crítica, era o terror dos autores e teatros que não podiam pensar sem um calafrio nesse Diabo quase Deus, criatura odiada e temida que a ninguém respeitava” (Sampaio, 1919:88).

Mais uma vez, Fialho divide também neste âmbito as opiniões. Manoel de Sousa Pinto considera importante o seu contributo para o teatro, elogiando “esse apaixonado, para quem a crítica era, apenas, um motivo de arte [e que] forjou impressões encantadoras, que urgentemente reclamam, e asseguram, o sucesso de **dois ou três novos volumes**” (Pinto, 1917:179, destaque nosso), referindo-se, provavelmente, à edição póstuma de *Actores e Autores*, livro que reúne algumas das suas impressões e entrevistas do mundo teatral. Por seu lado, Cecília Zokner considera-o um “crítico de teatro ocasional” (Zokner, 1974:52), por se ter recusado sempre a seguir um método analítico. Nas palavras de Sousa Tavares, as suas páginas “valem como anotações de cronista ousado, cujo temperamento emotivo, excepcional em toda a nossa galeria literária, soube, com o fulgor de uma maravilhosa organização de homem de Letras, ferir dos casos teatrais a nota exacta” (Tavares, 1917:194).

No fundo, o mais importante é que Fialho se interessou desde sempre pelo teatro, tendo-o demonstrado através das suas prolongadas reflexões não apenas sobre a vertente da produção – dramaturgos, actores e peças representadas – como também

sobre a sua recepção - pelo público e pela crítica<sup>59</sup>. Os seus textos críticos são, hoje, instrumento absolutamente indispensável para a compreensão do fenómeno teatral no Portugal finissecular, sendo o resultado da sua análise amargo e pouco abonatório relativamente aos palcos portugueses.

### 2.2.1 Um Mosaico do Teatro Português Finissecular

Os diagnósticos cinzentos da autoria de Fialho, dispersos por vários textos e até em alguns contos (veja-se *A Eminente Actriz*<sup>60</sup> ou *Dois Primos*) permitem-nos, segundo M<sup>a</sup> Manuela de Almeida, “conhecer o movimento cénico lisboeta, além de nos fornecerem as linhas mestras da concepção do autor sobre as causas da decadência do teatro nacional” (Almeida, 1996:78). A autora crê que “o pessimismo de Fialho radica precisamente no incumprimento por parte dos palcos nacionais do que deveria ser a sua missão fundamental, exactamente paralela à que Hugo reivindicava no já citado prefácio a <<Lucrécia Bórgia>>: a concretização de uma missão educativa, social e humana” (Ibidem).

Esta missão educativa do teatro enquanto moderna tribuna da esfera pública, obrigaria, necessariamente, a que este se adaptasse ao fenómeno de massificação da arte que se tinha vindo a verificar ao longo do século. Por este motivo, Fialho propõe a “entrega” do teatro ao operariado, que supostamente teria a pureza e o espírito que a burguesia parecia já ter esquecido<sup>61</sup>. Abrindo as portas do teatro a um público *diferente*, diz Fialho, talvez a arte dramática ainda se possa salvar, “mas desde que a plateia do teatro deixe de ser exclusiva, e se povoe de gente de trabalho, sã de corpo e primitiva de espírito; desde que D. Maria deixe de ser um teatro de aborrecidos e

---

<sup>59</sup> Albino Forjaz Sampaio, amigo de Fialho, conta como o escritor entrou no teatro “com a tradução da peça em três actos de Legendre, *João Darlot*, mas [que] sonhava escrever uma grande peça, *Sagres*, e nos seus momentos de bom humor falava em planear uma récita no teatro D. Maria, em que os intérpretes seriam escritores e a crítica estaria confiada aos actores daquele teatro, aquela noite. A peça escolhida seria o Frei Luís de Sousa” (Sampaio, 1919:81).

<sup>60</sup> *A Eminente Actriz* seria um dos capítulos de um romance falhado de Fialho, intitulado *Os Decadentes* (Almeida, 1996:11).

<sup>61</sup> Acrescenta M<sup>a</sup> Manuela Almeida que “esta <aquisição> do produto cultural teatral surge, em Fialho, não apenas como uma questão exclusivamente económica (redução de preços), mas antes se confunde com um sentido social e humanista. O edifício teatral espelha, na sua arquitectura, as fronteiras sociais que dividem o público que o frequenta. No entanto, Fialho não se limita a referir este facto que, como é sabido, corresponde a uma estrutura social ainda pré-democrática, mas vai mais longe na sua análise, ao atribuir à sala de teatro marcas de segregação social. Com efeito, a sala de teatros lisboetas parece inscrever no seu espaço a rejeição de um certo público” (1996:80).

literários” (Almeida, 1992a:48). O escritor revela-se bastante corrosivo nas suas referências a um certo tipo de público, como se pode ver num artigo crítico publicado em Abril de 1896, sobre a representação do *Rei Lear* e publicado depois em *Actores e Autores*. Diz Fialho que se podia ver “nas frisas, três camarotes tomados, e na primeira ordem, dez, tudo com restos de condessame e canastrame que entre nós, sob o nome de sociedade elegante, vai aos teatros estragar a noite aos espectadores inteligentes” (Almeida, 1993a:71).

Nos teatros, o público sem recursos financeiros, que pagava um bilhete mais em conta, era convidado a ocupar uma zona mal iluminada e longe do palco, onde os lugares se encontravam “divididos por grades, das zonas ricas, acentuando, humilhadoramente, no golpe de vista geral da plateia, o seu destino de estábulo, de coio, de albergue da gentalha, e por isso mesmo contundindo o orgulho, tão melindroso sempre, das classes subalternas” (Almeida, 1992f:152). Por isto, e porque a diversão imediata estaria garantida, o público prefere ir ao circo, ao invés de ao teatro. A febre do instantâneo que se vive na literatura em geral afecta também o drama. Quem sai à noite, depois de um dia de trabalho, deseja relaxar, ser entretido e, de preferência, não ter que pensar muito. Mas Fialho reconhece, a par destes espectadores, a existência de um público que deseja ser impressionado (Ibid:156). Segunda a sua análise, o problema verificava-se porque há muito que a figura do dramaturgo se tinha demitido do contacto verdadeiro e sério com o público:

“Hoje mais do que nunca o teatro requer vivacidades que nós não temos, e uma intensa vida psíquica de que a nossa preguiça cerebral nos proíbe ser intérpretes. Romântica ou experimental, toda a peça de teatro carece de ímpeto, de concisão faiscante, e de implacável lógica.” (Ibid:162)

Essa lógica e intensidade dramática não existem, por exemplo, na peça *O Íntimo*, que apelida de não ter a maior originalidade (Almeida, 1992d:245)<sup>62</sup>. Segundo Fialho, sendo baseada na história de dois amigos que se apaixonam pela mesma mulher e de cujo triângulo amoroso resulta um casamento, um adultério e uma consequente gravidez, premissa já de si, um pouco estafada, a acção da peça começa efectivamente quando a filha dessa relação proibida volta do convento e conhece o

---

<sup>62</sup> Situação idêntica se passa com a peça *Bezerro de Ouro*, de Santa Rita, que Fialho caracteriza ironicamente, assim: “O drama *Bezerro de Ouro* tem cinco actos: nós só pudemos ouvir dois, mas disseram-nos que o acto mais bonito era o sexto” (Almeida, 1992a:140).

filho do seu pai biológico, apaixonando-se. Uma temática vulgar, segundo Fialho. Mais do que isso, à falta de novidade do enredo, vem o escritor juntar também a falta de verosimilhança. Para o efeito, menciona duas cenas que contribuíram para que chegasse a essa conclusão: na primeira, o pai biológico de Clara – assim se chama a rapariga – encontra-se com a mulher que ama, e recusa-se a partir com o filho, evitando assim um casamento incestuoso; na segunda, os dois amigos encontram-se, deixando o homem traído e desconfiado da real situação, mas sem dedicar grande atenção a esta suspeita. Ora, Fialho considera que estas cenas não foram bem exploradas no que diz respeito à sua motivação e ilusão de verdade, ficando o espectador com uma impressão inverosímil dos acontecimentos. Considera mesmo que “tão-pouco ela [a peça] revela em Eduardo Schwalbach [o autor] um perscrutador sagaz de tipos, e um analista intencional de situações”, embora reconheça a validade dos seus diálogos<sup>63</sup>, detentores de “estofos, amplidão, sonoridade” (Ibid:247).

Num outro dos seus textos críticos, dedica atenção à peça de Joaquim Miranda, *N’Guvo*, resumida por Fialho mais ou menos nestes termos: temos um “menino das selvas feito astro” (1992d:65), rico e instruído - o preto Deodato -, em confronto com a raça branca dominadora, que se encontra representada por Fortunato – “espécie de imbecil cuja mulher tem hábitos do mundo” –; segue-se Alda, filha dos Fortunato – de “educação parisiense” –, Filipe – “um velho rico merceeiro [...] encarregado de dizer coisas de senso” – e, por último, o Visconde de Gondomar, “elegante reles, *gentleman* cínico e covarde” (Ibidem).

A peça carece de sentido logo desde o início, escreve Fialho, começando por resumir o primeiro acto, em que o Visconde, no chá das cinco dos Fortunato, aonde levou Deodato, confessa a este último que se pretende casar com Alda por causa da fortuna que supostamente ela tem, sendo repreendido por este. A situação descrita resulta numa discussão entre os dois, que longe de acalmar com a entrada dos anfitriões, se acentua, o “que principia a irritar quem está ouvindo” (Ibid:66). Para além de cansar o público, a cena representada demonstra também as incongruências das personagens, “já que nem Deodato parece, pelo que acaba de se passar, um cavalheiro bem-educado, nem o Visconde o *viveur* de salão que se pretende” (Ibidem), situação que fragiliza a peça. E o *N’Guvo* acaba por nunca recuperar deste

---

<sup>63</sup> E Fialho valoriza bastante os diálogos, defende que estes devem conter “a maior soma de informações sobre os caracteres das personagens, e muito especialmente sobre o intenso dramático da cena que se considera no momento em que se escreve” (Almeida, 1992d:64).

início conturbado, pois que Deodato se apaixona por Alda mal a vê e, conseqüentemente, regressam os insultos entre ele e o Visconde, mesmo em frente das senhoras, o que é, para Fialho, claramente despropositado, tanto mais que a cena encerra com Alda escolhendo um dos malcriados pretendentes para seu marido – neste caso, Deodato.

No momento seguinte, temos o noivo mais uma vez em confronto directo com o outro pretendente, os insultos voltam mais fortes ainda e, para surpresa do espectador, Alda agarra o braço do Visconde, embora momentos antes fosse com Deodato que prometia casar. Como se não bastassem as voltas e reviravoltas da acção dramática – de que acabámos de fazer um breve resumo –, que parece prescindir de um fio condutor, Fialho aponta ainda as falhas na construção das personagens: Alda “é indecente nas palavras que diz, e nos actos que comete” (Ibid:71) e “o merceeiro, com as suas picuinhas tolas à educação francesa, e as suas sentenças de bom homem Ricardo, tampouco lembra um só instante essa típica classe de negociantes retirados, que resumem numa terminologia própria os egoísmos e as lições de experiência que o balcão lhes ensinou” (Ibidem).

A carência de observação de *tipos* que Fialho apontava a Eça de Queirós, volta então a referi-la aqui, a propósito das personagens criadas por Joaquim Miranda, que diz não serem reflexo de um tipo existente na sociedade portuguesa<sup>64</sup>. Sendo personagens inventadas, no entender fialhiano, tal significa que o autor não teve esmero na escrita da peça e na elaboração dos protagonistas, falhando, por isso, a sua missão: “O *N’Guvo* é uma peça destinada a exaltar a supremacia sociológica do preto como organismo puro e raça hegemónica de amanhã, e não o consegue, porque aquele preto não tem nada de preto e podia ser um branco” (Almeida, 1992d:73). Este facto denuncia um claro desfasamento entre aquilo que o dramaturgo quer mostrar e o que efectivamente concretiza.

A carência de originalidade e de sensibilidade teatral fica muito a dever-se ao facto de, em Portugal, à época, correr a opinião de que não existia verdadeiramente literatura dramática nacional, prolongando assim uma visão decadente da nacionalidade que persistia no diagnóstico da chamada Geração de 70. Importava-se

---

<sup>64</sup> “Não é um tipo visto, é um tipo inventado, e o Sr. Miranda tinha especial obrigação de melhor conhecer por dentro essa classe de gente, e de nos restaurar sobre observações flagrantes o personagem de acção que nos quis dar” (Almeida, 1992d:71).

tudo de França, imitavam-se os actores franceses<sup>65</sup>. A cena teatral portuguesa resumia-se, quase unicamente, a “uma série de dramalhocos e comédias sem plano, pouco reflectidas, mal observadas, e pela maior parte escritas segundo o corte do figurino francês, corrente na estação” (Almeida, 1992g:103). Esta realidade, se por um lado revela o conflito entre o compromisso “realista” que Fialho pedia ao teatro e a escrita inverosímil do seu tempo, por outro, dificultaria, no seu entender, a criação de uma relação empática com o espectador, que não se revia nas situações em cena e muito menos se identificava com as personagens representadas:

“A quase totalidade das traduções servidas ao público pelas empresas dos diferentes palcos de Lisboa, falece de condições legítimas de sucesso, visto como ela nas suas linhas máximas não fala à sensibilidade moral, às convicções, às lutas e às curiosidades que agitam a consciência nacional.” (Almeida, 1992f:158)

Assim se acentua, de forma marcada, o divórcio entre os dramaturgos e o público, de que tínhamos falado mais acima, porque os primeiros não sabem fazer *sentir* devidamente o espectador. Falta-lhes, conforme diagnosticado por Fialho, a imaginação dos espaços, dos sentimentos e, principalmente, uma imaginação dramática consequente.

Na sua opinião, o dramaturgo nacional não demonstraria nas suas peças “uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico” suficientes (Almeida, 1993a:7-8). Além destas características, o escritor exige ainda o seguinte:

“Na carpintaria do teatro, a beleza técnica por exemplo consiste numa habilidade especial para cortar as situações, e de regular pelas entradas e saídas dos personagens, não somente a nitidez dos grupos plásticos em cena, como também a condução perfeita da intriga através do diálogo falado.” (Almeida, 1992f:188)

---

<sup>65</sup> Fialho revela mesmo que “a literatura explorada pela *troupe* de D. Maria foi exclusivamente francesa” (Almeida, 1992d:108). A situação não era unicamente nacional e repetia-se desde há décadas atrás, um pouco por toda a Europa. Isso já o divulgara antes o dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing naquela que viria a tornar-se a sua *Dramaturgia de Hamburgo*: “Continuamos a ser os imitadores declarados de tudo o que é estrangeiro, em especial os humildes admiradores dos nunca suficientemente admirados franceses; tudo o que vem de além Reno é belo, encantador, adorável, divino” (Lessing, 2005:178).

Nota-se nestas afirmações que Fialho exige aos autores maior consciência da especificidade da escrita para teatro, bem como uma argumentação que revela consciência do que hoje chamamos encenação. A habilidade para construir diálogos sólidos e para criar um enredo coerente, inovador e intenso, aliada ao domínio da técnica do teatro<sup>66</sup> são, como acabámos de observar, condições essenciais ao bom dramaturgo e segundo Fialho, seriam qualidades difíceis de encontrar nos autores portugueses.

Há um nome, no entanto, que o nosso escritor respeita: João da Câmara<sup>67</sup>. Em *Vida Irónica*, por exemplo, dedica um texto elogioso a *D. Afonso VI*, drama histórico do dramaturgo supracitado, representado no D. Maria. Esta peça consegue iludir e envolver o espectador, levá-lo a sentir que faz parte daquele mundo e que vive o que vivem aquelas personagens:

“São magníficos de caracterização, de traje e de verdade, esses mendigos, e o quadro é tão português, tão bem notado, tão magistralmente feito pelos comparsas e actores de D. Maria, que o espectador recua dois séculos, e vive, respira, sente envolvê-lo todo o espírito de uma época remota, com um ilusionismo que raras vezes se dá entre bastidores.” (Almeida, 1992d:152)

Fialho expõe, assim, o que o encanta nesta obra de João da Câmara:

“O esforço paciente, honrado, brilhante e encantadoramente perspicaz com que ele [o autor] conseguiu visionar certos recantos típicos da vida portuguesa desse tempo, e o brilho simples com que, nesse fundo ingrato, conseguiu destacar por vezes cenas cuja insinuante poesia põe nas veias dos personagens duplas circulações de febre e grande vida [...]. Essa intuição de *ensemble* que é a primeira qualidade do romancista e do dramaturgo, e mediante a qual a sensibilidade dum homem consegue, por

---

<sup>66</sup> Da *técnica do teatro*: consiste, segundo Fialho, na “habilidade especial de cortar situações, e de regular pelas entradas e saídas de figuras, não somente a nitidez dos grupos plásticos em cena, como também a condução perfeita da intriga através do diálogo falado” (Almeida, 1992d:64).

<sup>67</sup> Embora reconheça que no seu percurso, ficou a faltar alguma coisa, a grande obra-prima: “Da sua fantasia conceptiva, da sua imaginação romântica e poética, lástima é dizer que não produziu o que devia, e se perdeu por meio na asfixia verbal da sua pouca e incompleta cultura literária” (Almeida, 1992p:146), como de resto, aconteceu com o próprio Fialho.

um prodígio de adaptação psicológica, revestir tantas modalidades diversas e contrastantes, quantos os tipos a fazer conflagrar no entrecho dramático preconcebido. [...] Desta intuição, cada figura do drama guarda assim a sua linha moral, a sua linguagem e a sua mímica, vive e respira de uma vida própria, sem necessidade de cordão umbilical que a prenda, pela sonoridade do verso à emoção desprevenida do espectador.” (Ibid:156-157)

Neste comentário elogioso dirigido a João da Câmara está também implícita uma caracterização de tudo aquilo de que deve ser feito um dramaturgo, na opinião de Fialho. No fundo, esta perspectiva surge, de certa forma, um pouco decalcada da ideia de drama enquanto género moderno, antecipada por Gotthold Ephraim Lessing, ainda no decurso do século XVIII:

“O autor dramático não é um historiador; não relata o que, nessa época, se acreditava acontecer, antes faz desenrolar outra vez os acontecimentos perante os nossos olhos; e fá-lo acontecer não apenas por amor à verdade histórica, mas com uma intenção totalmente diferente e superior; a verdade histórica não é o seu objectivo, é apenas o meio para atingir este objectivo; ele quer iludir-nos, e comover-nos iludindo-nos.” (Lessing, 2005:41)

Em Novembro de 1984, Fialho volta a ter ocasião de escrever sobre João da Câmara, mas agora já numa “posição difícil”, conforme o próprio assume (Almeida, 1993a:21). Isto porque, apesar de considerar João da Câmara um dos pioneiros da arte dramática em Portugal, “de aptidões teatrais” destacadas, não consegue gostar da sua última peça – *O Pântano* (Ibid:21).

Criticar alguém que admiramos não é fácil. A tarefa torna-se ainda mais espinhosa se esse alguém é nosso amigo, e por isso Fialho se assume embaraçado no momento de escrever o artigo, que mais tarde vem a ser incluído no volume *Actores e Autores – Impressões de Teatro*.

Na opinião de Fialho, o insucesso d’*O Pântano*, em cena no Teatro D. Maria, só pode ser fruto de um mal-entendido do autor, que ou não teria percebido as

limitações do nosso público e dos nossos actores – e, subjacente a estes, do nosso teatro – ou se teria deixado iludir pela sua peça (Ibid:21)<sup>68</sup>.

O ser humano é naturalmente resistente à mudança e o seu sistema de defesa reage instintivamente quando confrontado com algo que não consegue classificar e muito menos assimilar. Ora, João da Câmara arriscou numa peça a que os actores e o público português não estavam acostumados, uma peça “que sai completamente dos moldes clássicos das obras de teatro” (Ibid:22) e, como os actores não a soubessem interpretar e o público não entendesse aquilo que via, naturalmente que a vai rejeitar.<sup>69</sup> Ainda mais, porque prefere sempre “a acção nítida e comovente de um romance”, o que, de facto, não sucede neste *O Pântano*, “quadro triste e doentio”, de temática perturbadora – resultado, nas palavras de Fialho, da paixão do autor por “alguns dramaturgos modernos, espíritos pervertidos ou iluminados, que sofregamente anseiam por trazer a lume os pesadelos que lhes agitam o sono” (Ibid:22-25)<sup>70</sup>.

A tentativa de João da Câmara de arriscar pelos caminhos da nova escola dramática é louvável, diz-nos Fialho, embora peque por precoce numa sociedade ignorante e mal preparada para vivenciar a arte, na sua faceta inovadora e, neste caso, grotesca e ousada (Ibid:25-26).

O que Fialho deixa implícito neste texto é que os autores portugueses até podem procurar escrever peças de personagens extravagantes e complexas, que se movem numa teia urdida de cambiantes várias, que “tudo quanto seja irrepresentável por aqueles [pelos actores] e incompreendido por este [pelo público] não vale a pena exhibir” (Ibid:22). Por esse motivo é que, muitas vezes, o que poderia transformar-se numa obra-prima da dramaturgia, se afunda na mediocridade - pela ignorância de um

---

<sup>68</sup> “O público não percebeu a peça e os actores não a souberam representar” (Almeida, 1993a:22), diz-nos Fialho.

<sup>69</sup> Conta-nos Fialho que “era um drama de sugestões pantanosas, desviado das realidades da vida, perdido no fundo dum palácio à beira duma verde laguna onde coaxavam rãs e pairavam febres. A sua terrível beleza desagregava-se das cenas com um livor de infecção pernicioso [...]” (Almeida, 1992p:147).

<sup>70</sup> Maeterlinck, Ibsen e Strindberg eram alguns dos nomes que nos chegavam do Norte da Europa, nessa altura. Fialho diz-nos, a este propósito, no texto que dedica a João da Câmara e que integra *Figuras de Destaque* (1992p) algo muito curioso. Considera que foi sob a sua influência que o dramaturgo contactou com estes autores, isto é, sente, de certa maneira, que a sua cultura foi fundamental para a evolução da educação dramática do autor. Senão vejamos o que escreve sobre a fase em que João da Câmara estreia *O Pântano*: “Era então o período invasor, no cérebro de João da Câmara, das literaturas libertárias e malsãs da novela russa e escandinava, **que o meu entusiasmo conseguiu infiltrar, à força de parlendas, na sua um pouco apática educação** cavalheiresca ultraromântica. João da Câmara acabava de ler as primeiras peças de Ibsen e os primeiros grandes romances de Tolstoi.” (Ibid:146-147, destaque nosso).

público para quem “os Hamlets maluquinhos [são] infinitamente superiores aos Hamlets conscientes” (Ibid: 78), porque não perturbam nem abalam as estruturas que conscientemente os espectadores constroem da realidade.

Apesar da sua evidente desilusão no que diz respeito ao campo dramático português finissecular, que na altura começava já a trilhar caminhos diversos da estética tardo-naturalista que apesar de tudo Fialho assumia, o autor continua a acreditar no teatro enquanto “depositário da actuação pública e crítica da literatura” (Almeida, 1996:84). Fialho não demite o teatro da sua missão crítica de grandeza, “embora [este] surja fatalmente condenado a uma certa degradação” (Ibid:102-103)<sup>71</sup>.

A solução não passa, apenas, por contornar a incapacidade dos dramaturgos portugueses nos fazerem *sentir*; passa também pela necessidade premente do teatro encontrar resposta às exigências de um público cada vez mais alargado. Para Fialho, e nas palavras de M<sup>a</sup> Manuela de Almeida, “o público do galinheiro é o verdadeiro público, aquele que se desloca ao teatro não com o objectivo de exhibir ou adquirir capital social, mas por pura necessidade de comunhão com a arte [...]. É ele o espectador ideal, o único capaz de reconhecer o belo, o único apto à fruição estética” (Almeida, 1996:82). No entanto, a investigadora faz a devida ressalva, ao afirmar que esta figura funciona um pouco como uma “idealização piedosa”, pois que recorre à imagem do proletário do final do século “para retratar o <<desinteresse>> estético tipicamente burguês” ao mesmo tempo que o usa como “arma de arremesso anti-burguesa” (Ibidem).

Quando se refere ao *outro* público, aquele que não o *seu*, que não o do *galinheiro*, o escritor é definitivamente mordaz nas suas apreciações. Fialho descreve quase uma espécie de “fauna” teatral; retrato esse que, muitas vezes, roça quase a caricatura grotesca. Senão vejamos este exemplo, em que descreve os ocupantes da sala do D. Maria II, onde se vai assistir à peça de Eduardo Schwalbach, *Santa Umbelina*:

---

<sup>71</sup> N<sup>o</sup> *As Farpas* de Eça, a sua opinião é um pouco mais descrente: “O teatro perdeu a sua ideia, a sua significação, perdeu até o seu fim. Vai-se ao teatro passar um pouco a noite, ver uma mulher que nos interessa, combinar um juízo com o agiota, acompanhar uma senhora ou – quando há um drama bem dramático, bem pungente – para rir, como se lê um necrológio, para se ficar de bom humor. Não se vai assistir ao desenvolvimento de uma ideia; não se vai sequer assistir à acção de um sentimento. Não se vai pelo que se passa na cena: isso sabe-se de antemão que é trivial, insignificante e inútil” (Queirós, 2004:27).

“O golpe de vista da sala, plateia e camarotes, era quanto se possa cuidar de artístico e estesiante. Todos os Águas-Rosadas da crítica nos seus poisos históricos, de sobrecasaca e gravatas em colchão de arame, a argúcia analítica a lhes pousar da faceira cerce de lanugens; os dramaturgos aziuados de zelos, trocando entre si pequenos sinais irónicos [...] de coligados; damas sebastianistas, com modas da Rua do Ouro, atinentes ao espírito da peça, debruçando da amura das frisas colos de Evas cretinas, e tendo os maridos de guarda à baforação dos últimos arrotos do jantar; a política, especializada em estadistas sem domicílio certo nas letras, e tão alheios às cintilâncias da arte como aos processos lúcidos de governo; e finalmente, fazendo fundo, multidão, estados gerais, a mercearia do público pagante, que obedece às correntes, e está à espera do primeiro sinal para explodir.” (Almeida, 1993a:30)

Na presente crónica, e diferentemente do que opinou na análise escrita a *O Íntimo* – obra dramática do mesmo autor e referenciada mais atrás – Fialho considera que Schwalbach não escreveu diálogos inspirados ou sentidos, mas apenas ridículos, e cita Luísa, uma das personagens: ‘<<Sabe por que ameí e amo loucamente Carlos? Porque me namorou>>’ (Ibid:31). Perante isto, Fialho remata ironicamente: “Temos pois o namoro como causa determinante da regeneração pelo amor” (Ibidem). Algumas transcrições mais tarde e Fialho, como é seu timbre, conclui que o dramaturgo precisaria “de refundir por completo a sua educação literária, e de se afazer à ideia de que o escritor, quando mesmo por limite de faculdades não possa criar e dizer coisas novas, haverá que pelo menos saber pôr lucidamente as coisas velhas, esquivando-se de fazer rir os que pretende convencer” (Ibid:34).

Apesar da fraca qualidade denunciada pelo nosso crítico, *Santa Umbelina* é praticamente elevada a pequena obra-prima pela imprensa portuguesa: *A Tarde* recorre a Corneille e Dumas para justificar o encanto da peça; o *Correio da Manhã* destaca-lhe “a superior arquitectura” (Ibid:30) e o *Diário Ilustrado* reconhece-lhe influências ibsenianas (Ibidem).

Fica provado que para além do público e dos autores, existem também outros elementos a contribuir, e de forma preponderante, para o estado de degradação do teatro em Portugal<sup>72</sup>. E Fialho denuncia todos, desde a falta de capacidade técnica dos

---

<sup>72</sup> A fusão da arte a uma capitalização feroz e a promiscuidade das relações artísticas com o mundo do jornalismo e da política seriam, segundo M<sup>a</sup> Manuela de Almeida (1996), duas dessas razões mais

actores, passando pela crítica leviana dos jornais, pelos diálogos sem sentido das peças, pela péssima administração dos teatros<sup>73</sup>, pelas pobres e constantes traduções<sup>74</sup> e por um público que quer apenas entreter-se e não pensar em mais nada<sup>75</sup>.

A ligação da imprensa e da crítica aos interesses financeiros e mercenários tanto dos intervenientes no mundo teatral, como próprios é outro dos pontos bastante explorados por um Fialho que, acompanhando o movimento do final do século, descreve na actividade jornalística, um tema que veremos em mais detalhe no próximo capítulo. Ao promover actores e dramaturgos por outras razões que não a sua qualidade, o crítico “das redacções compartilhantes dos lucros” (Almeida, 1992d:82) acaba por comprometer não só o jornalismo, como a missão do teatro enquanto educador do público (Almeida, 1996:22)<sup>76</sup>. Fialho diz-nos o seguinte:

“O jornalismo de Lisboa que, salvos casos, é o mais incompetente do País, apenas cura, num ou noutro jornal mais sério e autorizado, tratar à altura questiúnculas de política partidária; o resto, verbos de encher que o

---

fortes. A estas, acrescentamos a degradação do jornalismo e os autores rendidos a interesses mercenários.

<sup>73</sup> Fialho tece as seguintes considerações sobre a companhia do teatro D. Maria: “por certo que ela trata a Arte, mais como uma empresa particular, do que uma companhia do Estado, prevenindo os escolhos financeiros, pela recusa de trabalhos literários que lhe não ofereçam garantias de sucesso, e pensado pouco no futuro da cena portuguesa, visto como ninguém lhe incumbiu, valha a verdade, a missão paternal de velar por ela” (Almeida, 1992a:45).

<sup>74</sup> Sobre este aspecto, ver a opinião contundente de Eça de Queirós n’ *As Farpas*: “A ideia que acode a todos é traduzir: traduz-se, traduz-se, traduz-se. Ficaram no seu tempo reprovados no exame de Francês, não importa, traduzem. Onde está *vous*, põem v.ex.<sup>a</sup>, e este esforço prodigioso de invenção gastou em Portugal a força de três gerações literárias. Mas nem sempre se pode traduzir...Em primeiro lugar o público gosta de ver cousas que se passem no Chiado e na rua dos Fanqueiros; em segundo lugar, as obras francesas são para grandes companhias de actores que pelo seu número, pelos seus recursos, pelo seu *faire*, deixam livre a fantasia criadora do dramaturgo. De modo que – nem sempre se pode traduzir. Neste caso imita-se. Onde está mr. Valeroy, põe-se o Conselheiro Bezerra [...], e esta grande invenção dramática, esta grande crítica humana, esta grande ciência da realidade, enche de orgulho os tradutores e as suas famílias...Os jornais aplaudem, o rei preside ao espectáculo, todo o mundo vai tomar chá com comoção e ardor. Mas é necessário também que haja obras originais. Neste caso imita-se do mesmo modo, mas põe-se no cartaz: original” (Queirós, 2004:27-28). Fialho de Almeida também traduziu três peças francesas para o português – *Jean Darlot*, de *Legendre*; *L’Evasion*, de *Villiers de l’Isle Adam* e *Les Affrontés*, de *Augier* - apesar dos seus insuficientes conhecimentos da língua original; por isso, merecia receber as mesmas críticas que fazia a outros tradutores, que maltratava sistematicamente, segundo Cecília Zokner (1974:60).

<sup>75</sup> O actor e administrador do teatro D. Maria, Augusto Rosa, partilhava, embora alguns anos mais tarde, desta imagem igualmente pessimista da arte dramática em Portugal: “O país é pequeno, o público é pouco, o dinheiro não abunda, e as revistas e cinematógrafos são muitos. O bom teatro anda, portanto, de muletas” (Rosa, 1917:17).

<sup>76</sup> Sobre esta promiscuidade, afirma-nos Fialho que “quase sempre porém, reverte a crítica dramática a bem de intruso estranho à grossa faina do jornal; é então algum tradutor corrido, algum *souteneur* de actriz, algum trapaceiro de *levers-de-rideau* contando pôr em cena drama, algum cunhado ou preguista do autor – o autor da peça mesmo – que comentam e valorizam na imprensa as produções que as empresas põem no tablado” (Almeida, 1992g:108-109). Veja-se, a este propósito, *A Eminente Actriz*.

redactor entrega à criadagem. Os jornais, ou são instrumentos da cobiça de algum ex-ministro ou director geral, divorciados, por exclusões eleitorais, do seu partido e mirando criar situação, para desforra; ou noticiosos, não passam de esquinas onde a bisbilhotice croniquiza as porcarias da vida da cidade – quem se matou, quem agarra bubões ou quem pediu a mão da prendada D. Elvira.” (Almeida, 1992g:107)

A crítica dramática publicada nos jornais é, aponta Fialho, “no melhor dos casos [...] exercida por analfabetos pagos com o bilhete do espectáculo, não sabendo escrever nem pensar, e precisando dos apertos de mão e da placa de cinco tostões de toda a gente” (Ibid:108).

A relação puramente comercial que se estabelece entre os jornais e o teatro alimenta o mercado artístico de forma enganadora, e da qual o público se torna a principal vítima. Em *A Crise Teatral, nonagésima do ano*, Fialho explica isso mesmo: quando os críticos erguem a peça em cena a um estatuto de obra-de-arte, o público sente-se “forçado” a comparecer e depois ingenuamente acredita que é ignorante por estar aborrecido e não compartilhar da opinião dos jornais sobre a elevada qualidade daquela obra dramática (Almeida, 1992d:108-109). O público, no entanto, começa agora a descobrir-se enganado, e daí, julga Fialho, é que advém a “famosa <<crise teatral>>” (Ibid:110), e não do parco financiamento do Estado, como anunciam os meios de comunicação - “cachorrinhos de estrado” (Almeida, 1992i:171) no D. Maria.

Face a estas condicionantes, Fialho propõe que procuremos discernir a difícil tarefa do dramaturgo, a quem, tantas vezes, duras críticas aponta:

“Coloque-se agora o escritor dramático entre este público e esta crítica [...]. Todas as condições de progresso e estímulo, essenciais num ofício em que o cérebro carece sucessivamente de se afinar pelo confronto das grandes obras, por uma concentração solícita de leituras superiores, ao alvorecerem num meio assim crasso, estacarão como repesas de numa primeira obra haverem dado tanto, e irão regressando nas outras (em vez de progredir) até ao estádio moral em que o escritor, de nível cos seus juízes, passa de guia intelectual a ser o fonógrafo reles da boçalidade artística do vulgo.” (Almeida, 1992g:110)

O que o desgostava nos romances da época, volta a encontrar na literatura dramática – “o momento literário actual é a idade de ouro dos pitosgas, cuja gagueira se fez estilo, e cuja insignificância se fez arte, sendo no teatro que esta macacaria mais vivamente choca o observador” (Almeida, 1992d:63). Pior, “a escolha das peças [...] é por vezes de tal maneira arbitrária que o nosso espírito duvida que seja o bom critério literário que presida à escolha, ou se é o favoritismo que as lá mete” (Almeida, 1993a:6)<sup>77</sup>.

Fialho não se limita a apontar as falhas existentes no campo teatral nacional, também reflecte, ao longo dos anos, sobre as medidas a tomar para alterar esta situação precária. Para ajudar a erguer a cena portuguesa, Fialho propõe várias opções, entre elas que o Estado participe o D. Maria com uma maior fatia dos dinheiros públicos, “retirando a S. Carlos metade dos contos de réis que lhe concede, e que, sob o ponto de vista dos resultados práticos, só representam uma escandalosa protecção aos passatempos duma classe social, que sendo rica, deve pagar ela só os seus prazeres” (Almeida, 1992a:47).

Não podemos ignorar, no entanto, que esta era a sua opinião inicial, a veiculada na crónica de *Pasquinadas*, que depois se altera, com o tempo. No que diz respeito ao percurso seguido pelo D. Maria, Fialho considera, como na literatura, que este é o caminho de uma curva descendente, como demonstra em *Vida Irónica*. Aqui, defende que o D. Maria não deve ser subsidiado, uma vez que, não trabalhando para se diferenciar de nenhum outro teatro nacional, acaba por não se tornar a escola dramática portuguesa por excelência nem exhibir o melhor repertório de peças teatrais

---

<sup>77</sup> Ver, a este respeito, a crítica a *Suave Milagre*, em *Literatura Gá-Gá*, uma peça do Sr. Conde de Arnoso e baseada num conto de Eça de Queirós, falecido recentemente. “Por detrás da peça do Sr. Arnoso, que se impôs à gerência pela situação triunfal de signatário, e demoveu do tesouro nacional alguns contos de réis para o teatro [...] há, em D. Maria, num período de 4 anos, cerca de cento e tantos originais recusados a pessoas que literariamente valerão tanto ou mais que o Sr. Conde, e para as quais nem o Manini pintou vistas, nem poetas fizeram versos, nem actores fizeram bocas, nem jornais fizeram sabujices” (Almeida, 1992i:171), assim denuncia o escritor o critério, que não a qualidade, pelo qual foi escolhida a peça. Por exemplo, a mensagem de *Suave Milagre*, segundo Fialho, é mais ou menos esta: “que o trabalho é uma inutilidade e os seus frutos acumulados, um crime, e que os bens adquiridos devem ser repartidos pela massa, por não serem de quem os adquire, e só se deve viver pela Providência” (Ibid:147). Ora Fialho considera a moral veiculada uma hipocrisia do autor e apressa-se a contar-nos porquê: “Se o Sr. Arnoso, homem rico e influente, bem comido, bem divertido e bem gozado, acaso quer evangelizar a miséria e dar uma prova cabal da sua confraternização com o proletário, despoje-se amanhã das suas riquezas, abandone os cargos e os pagodes, e como o príncipe Nekhludow da *Ressureição* de Tolstoi, ponha a sua influência a bem da conversão geral que renta a sua peça” (Ibid:148). Em *Suave Milagre*, Jesus auxilia exclusivamente os pobres e inocentes, em detrimento dos poderosos e, por isso, uma rapariga acaba por morrer, por ser filha de uma importante centurião romano. Fialho ironiza e satiriza esta ideia de um Jesus discriminatório e denuncia a filosofia hipócrita do dramaturgo, na medida em que ele próprio é homem de imensa riqueza e poder, logo, ele seria um dos que não usufruiria do auxílio divino.

representadas no nosso país, logo, falha os objectivos para o qual tinha sido criado e não merece ser distinguido (Almeida, 1992d:111).

Para o retrocesso do D. Maria, Fialho encontra vários responsáveis, entre eles, a falta do proletariado entre a sua plateia e o facilitismo em que se deixaram cair os seus actores. Ao reflectir sobre os primeiros anos desta companhia, o escritor considera que esta “lá curou de bem servir o público” (Almeida, 1992d:107). No entanto, julga que apesar do sucesso e do dinheiro, “uma coisa escapou para a vitória ser completa, e foi a presença do povo no teatro” (Ibid:108). Os actores nesse início, vivenciando o relativo êxito da companhia de D. Maria começaram a descurar a sua arte, o que contribuiu, definitivamente, para que alguns anos depois, se desse o falhanço da tão aclamada restauração dramática, que Fialho agora proclama (Ibid:109).

O mundo dos holofotes que cerca os actores nacionais e os “abutres” que “os actores arrastam na sua órbita de *viveurs*” (Ibid:259) são descritos de forma bastante ácida nas crónicas fialhianas:

“Folhetinistas, dramaturgos, pintores, homens de cavalo, ginastas, astrónomos, coleccionadores de bugigangas e costureiros, tudo ali cruza as suas aptidões e as suas manias, pintalgando de facécias e termos de profissão a conversa dos grupozinhos emboscados pelos cantos, por trás dos móveis de cena, de redor dos vigamentos do palco, no sofá de uma estrela decotada, ou na penumbra morna e nauseante dos corredores do urdimento.” (Ibid:259-260)

Esta atenção que rodeia os actores, e que os distrai do seu trabalho, não é o único aspecto que aponta relativamente à classe. A sua falta de disciplina denunciada por Augusto Rosa – actor português – em *Memórias e Estudos*, editado em 1917 (107), já Fialho tinha destacado na análise ao funcionamento do Teatro D. Maria, lugar onde “é impossível encontrar ensaiador a quem os actores obedçam e escutem como a um mestre; e sem ensaiador que tenha da peça uma visão nítida e crítica de conjunto, impossível fazer da obra dramática um todo artístico íntegro e impecável” (Almeida, 1993a:8). O facto de os actores desejarem alcançar, a qualquer custo, um lugar de destaque na acção, mesmo em detrimento da qualidade da peça enquanto um todo, acaba por prejudicar a narrativa “que nem dá noções de quadro, nem tem

perspectiva nos episódios, e frequentemente traz para os primeiros planos, conforme a argúcia dos actores, figuras que o autor da peça ideara como acessórias” (Ibid:9).

Esta necessidade de protagonismo leva a que, muitas vezes, os actores pequem pelo despropósito dos seus gestos ou tom de voz, ou mesmo que se empoquem apenas nas cenas onde podem brilhar, atitude que Augusto Rosa contesta, fazendo uma apologia da simplicidade da arte de representar. O actor deveria “estudar, examinar, escarpelizar, dar nervos, dar sangue, dar vida à personagem que lhe foi confiada, sem exageros de declamação, nem exuberância de gestos, nem excessos de voz, nem coisa alguma que denuncie o desejo de produzir efeito (Rosa, 1917:26). É preciso, por isso, estudar na Natureza ao invés de imitar; diz-nos Fialho que “em todos os tempos do teatro português os grandes actores e actrizes se fizeram na rua, em plena multidão, estudando e observando a vida em plena liberdade” e não imitando até na dicção o que viam fazer nos palcos franceses (Almeida, 1993a:11).

O desempenho dos actores é muito valorizado por Fialho, que não deixa de lhes atribuir uma quota-parte da responsabilidade pela impressão que uma peça provoca no seu público. O *Rei Lear*, por exemplo, é citado por ele como um espectáculo “desses que fazem época, e de que toda a vida se lembra o mortal que o assistiu” (Ibid:72), muito pelo contributo do actor que fez de protagonista, Emmanuel, de quem o escritor tece o seguinte elogio:

“Quando um actor resiste ao ponto de cegar o público para os acessórios e concentrar em si todas as vistas e, mau grado a moldura ordinária da obra, o fantástico é atingido com uma tão inverosímil assunção de meios dramáticos, o melhor é admirar <<comme une brute>> dizia o Victor Hugo atarantado com a insuficiência dos meios de expressão.” (Ibid:75)

A relação indissociável que se deve estabelecer entre o dramaturgo e o actor ocupa também as reflexões de Fialho, que define que o actor é um “escultor de si próprio” (Almeida, 1992f:196) e, por conseguinte, “um ser duplo, dentro de cuja carcaça alguém concebe o personagem, tal como ele se fez no espírito do escritor para logo outro alguém traduzir em vulto [...]. É um ser feito de dois” (Ibid:196). Augusto Rosa estabelece um paralelismo semelhante, quando diz que “o autor cria a acção, estuda as personagens, o meio onde vivem, onde se movimentam, onde riem, choram e morrem. O actor anima-as, veste-as, vive-as. O autor precisa do actor, como o actor

necessita do autor. Ambos correm a par, enlaçados, abraçados” (Rosa, 1917:27). O mesmo defendia o dramaturgo Gotthold Ephraim Lessing, mais de um século antes destes autores, que o actor “tem que acompanhar sempre o pensamento do poeta; onde este, humanamente errou, o actor tem de pensar por ele” (Lessing, 2005:31).

Num cenário ideal, seria esta a situação a ocorrer, no entanto, a verdade é que ou as peças são tão incongruentes e as personagens tão vagas e falhas de observação, que o actor não lhes consegue imprimir nenhum tipo de sentimento ou então os actores decidem apoderar-se apenas dos papéis de que mais gostam e não daqueles a que o seu temperamento melhor se adequa, o que naturalmente frustra esta relação dramaturgo-actor, imprescindível para o sucesso de qualquer peça (Almeida, 1992f:199)<sup>78</sup>.

Como pudemos observar, Fialho dedicou-se a elaborar um diagnóstico complexo do funcionamento do teatro no Portugal finissecular, tendo em consideração os mais diversos elementos que o caracterizam: o dramaturgo, o público, a crítica, os actores e as companhias de teatro, por exemplo. Os mesmos agentes enunciados por Eça nas suas *Farpas*, como responsáveis pela decadência do teatro:

“[1] **A literatura.** Os escritores retraíram-se do teatro: em primeiro lugar o ganho é diminuto; mas isto não explica bastante, porque no jornal, no livro, o ganho não seduz com cintilações de montes de ouro. A principal causa pertence à própria constituição dos cérebros: - não temos cabeças dramáticas, não as tivemos mesmo nas passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura dramática é o Frei Luís de Sousa. [...] Acção, sentimentos, estudos, caracteres desenhados, costumes postos em relevo, tipos analisados, estudos sociais caracterizados numa acção, a natureza, a realidade, o estudo da vida, - isso encontra-se ainda menos num espectáculo dramático do que numa corrida de toiros.

[2] Outro motivo de decadência: **o público.** O público vai ao teatro passar a noite. O teatro aqui não é uma curiosidade de espírito, é um ócio de

---

<sup>78</sup> No terceiro volume d’ *Os Gatos*, precisamente este de que agora analisamos certos aspectos, Cecília Zokner considera que Fialho calca as suas teorias – sobre o público, na definição de uma peça de teatro e sua composição ou ainda na explicação do divórcio entre o dramaturgo e o romancista - directamente do artigo de Paul Bourget, *Reflexions sur le Théâtre* (Zokner, 1974:151). Na opinião da investigadora brasileira, Fialho apenas se separa de Bourget em dois aspectos: nas razões que aponta para o modo de ser apático do público, nos costumes dos dois povos (português e francês) e nas vias a serem seguidas pela dramaturgia (Ibidem).

domingo. O lisboeta, como não tem salões, - porque os não há – toma uma cadeira da plateia – porque estas se vendem. [...]

[3] Outro motivo da decadência: **os actores**. Os actores em geral são maus, com excepção de 4 ou 5 individualidades inteligentes, estudiosas, progressivas, os outros são maus, não tanto por incapacidade própria como pela fatalidade do seu destino. Eles desgraçadamente em Portugal não pertencem a uma arte, pertencem a um ofício. Que hão-de fazer? Não têm escola-modelo, nem incentivo, nem estudos, nem protecção, nem ordenado, nem público. São actores como outros são empregados públicos.” (Queirós, 2004:304-305, destaque nosso)

Esta similaridade de pensamento entre os autores d’ *As Farpas* e Fialho estende-se até na resposta que encontram para a regeneração da arte dramática em Portugal e decorre de uma sintonia geracional quanto ao diagnóstico da situação cultural portuguesa. O escritor d’ *Os Gatos* defende o seguinte:

“É necessário tirar a administração [do Teatro Nacional] das mãos dos actores; entregar a escolha das peças a um comité de homens de letras, estranhos ao teatro; levantar as peias que, sob pretextos de moral hipócrita, proibiram em D. Maria, a representação do Pai, de Strindberg [...]. Estabelecer um ensaiador, armado de fortes poderes que o imponham ao corpo de actores, por forma a fazer acatadas as suas disposições; e, finalmente, aumentar em muito do que actualmente são os direitos dos autores das peças originais, fazendo-lhes chegar, por seu turno, boa parte na partilha dos lucros finais.” (Almeida, 1993a:14)

A par destas medidas, Fialho propõe ainda que o teatro saia de sob a alçada do governo (Ibidem), abra portas a um público alargado e alerta para outro factor, que não considera de somenos importância: a necessidade de se criar uma geração de substituição para os actores do teatro, uma vez que “os actuais artistas não fizeram um único discípulo, capaz de continuar a arte deles” (Almeida, 1992a:45)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup>N’ *As Farpas*, escrevera-se o seguinte: “O teatro normal seria a criação de uma literatura dramática, isto é: aumento de trabalho intelectual, de vida do pensamento, de cultura moral, de crítica, de estudo dos costumes [...], seria a criação de uma escola de interpretação, como na Comédia Francesa, fortemente educada; formação de bons actores, conservando uma tradição, comunicando-a, formando discípulos [...], seria um elemento civilizador, sobretudo num país em que o jornal e o livro não influem. [...] O teatro normal não seria um regalo exclusivo de Lisboa, seria uma participação de todo

Fialho vai sugerir, a título de terapêutica<sup>80</sup> teatral e social, o regresso ao drama histórico<sup>81</sup>, ainda que, paradoxalmente, sob as matrizes do naturalismo e do realismo que se vivia na época (Almeida, 1996:113).

Numa altura em que a comédia predominava sobre o drama, “uma memória persegue obsessivamente Fialho, a da dramaturgia de 1830” (Almeida, 1996:83), aquela “em que Emília das Neves e Rosa Pai puseram tanto brilho” (Almeida, 1992a:47), nas palavras do próprio. Fialho diz mais, acrescenta que conhece poucas formas literárias “tão capazes como esta, de levar empós si o público português, se os dramaturgos e poetas que a cultivam, sabido houvessem, por via da arte, enraizar a paixão da história (isto é, o passado), no coração dum povo, que sem futuro, é para o passado que se volta a cada instante. Para mais, a história portuguesa é um inexaurível jazigo de minérios preciosos, um mundo emocional riquíssimo” (Almeida, 1992f:170). Os cínicos e/ou insensíveis não servem, no entanto, para este ofício, esclarece Fialho:

“Fazer um drama histórico [...] é discriminar da poeira dos séculos, a porção de substância que ficou dum certo ciclo. É amassar depois essa poeira, moldá-la em corpos, nos corpos fazer almas, que voltem a sofrer e a amar como na sua passagem primeira pela terra. E esses corpos criados, vesti-los por maneira que eles nem um instante duvidem da contemporaneidade perfeita dos trajos que lhes vestiram [...]; é fazer o claro-escuro dos personagens, forrá-los dos vícios e dos ridículos com que a história os explica e faz humanos, apeando-os de deuses a homens, nos intervalos em que eles não forem dominados pelas paixões que os fizeram célebres. Vão dizer-me talvez que isto é o prefácio do Cromwell de Vítor Hugo, jungindo o grotesco ao trágico, e supondo que uma tal aliança bastaria para assemelhar a arte à vida. [...] É o prefácio de Cromwell, é, mas acrescentado pelas explicações de Alfredo de Vigny, que exigia que a

---

o país no desenvolvimento da arte” (Queirós, 2004: 307-308). Fialho segue, naturalmente, um mesmo fio condutor de pensamento que Eça e também Ramalho nas farpas que escreve.

<sup>80</sup> Pedimos emprestado o termo a M<sup>a</sup> Manuela Almeida (1996:113).

<sup>81</sup> O grande marco para Fialho foi sempre Garrett e a verdade é que só a partir dele podemos falar efectivamente numa transformação teatral em Portugal - a introdução do romantismo nos nossos palcos - com a representação d' *Um Auto de Gil Vicente*. Foi também este dramaturgo a insistir, desde o início, na necessidade de se compor ao invés de traduzir, para se criar um teatro nacional (Rebello, 2007:31), preocupação espelhada, mais tarde, também por Eça, Ramalho e Fialho, entre outros nomes ligados de alguma forma à dramaturgia portuguesa.

<<acção dramática arrastasse em volta de si, turbilhões de factos>>.”

(Ibid:172-173)

Essa imaginação sagaz aliada à capacidade de “ver épico”, Fialho reconhece-a em poucos dramaturgos nacionais (Almeida, 1992f:175)<sup>82</sup>. Este “regresso” ao teatro histórico não deixa contudo de assinalar a descrença de Fialho na capacidade dos dramaturgos portugueses escreverem com a qualidade desejada dramas do seu próprio tempo.

## 2.2.2 O Campo Teatral

O melhor exemplo da definição do campo teatral português na óptica de Fialho de Almeida, encontramos-lo num conto da sua autoria, *A Eminente Actriz*<sup>83</sup>, conto publicado, primeiro, sob o título *A Quebra*, na *Revista de Portugal* e postumamente integrado em *Ave Migradora*<sup>84</sup>.

Neste texto – em que não nos vamos deter em profundidade, por já M<sup>a</sup> Manuela Almeida (1996) o ter feito antes de nós – a acção centra-se nas figuras do actor, do dramaturgo e do jornalista, a tríade mais representativa do estado do teatro nacional em finais do século XIX. Em *A Eminente Actriz* encontramos:

- 1) Jorge, homem sem escrúpulos, alpinista de sucesso da hierarquia social lisboeta, por via das letras;
- 2) As actrizes Veledo e Albertina, numa analogia com a divisão filosófica do teatro português, entre a escola antiga e a nova;
- 3) Biscaia, crítico teatral que se destaca por ser a voz que denuncia a degradação da literatura nacional.

---

<sup>82</sup> Admira-a, por exemplo, em Camilo e em João da Câmara, como tivemos oportunidade de ver mais atrás.

<sup>83</sup> Para uma melhor contextualização, ver análise completa de M<sup>a</sup> Manuela Almeida em *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado – Estudo Comparatista de Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Actriz de Fialho de Almeida* (1996).

<sup>84</sup> O texto cruza-se, por ter personagens em comum, com outros dois contos de Fialho: *Dois Primos*, que integra o livro de estreia do escritor e *Ave Migradora*, que dá nome ao volume do qual faz parte. Aventa-se a hipótese de estes serem também capítulos fragmentários do livro inacabado do autor.

Esta é a história do triângulo actor-dramaturgo-jornalista, mas também a história do mundo e dos bastidores do teatro – um universo totalmente corrompido pelo mercado e pela imprensa. Jorge Forjaz estreia, no início da narrativa, a sua primeira peça – *Dois Rivais na Corte* – “quatro actos de capa e espada escorrendo frases feitas num entrecho infantilmente pavoroso” (Almeida, 1992n:21). Apesar da sua falta de qualidade, é elevada a obra-prima pelos jornalistas que, alguns dias antes, tinham recebido “do jovem dramaturgo um amável convite de ceia na sala grande do Central” (Ibid:22).

A promiscuidade do meio teatral é-nos revelada, neste conto, principalmente pelo recurso a descrições grotescas, neste caso referentes à figura da actriz, “monstrozinho defecante que se chama a fêmea dos nossos palcos, espécie de tatu dessorado e desjeitoso, que nem põe arte no prazer, nem teve a coragem de se conservar intacta de culpa” (Ibid:32).

A dessacralização da imagem da actriz anuncia o desprestígio do teatro<sup>85</sup>, que agora nos surge pela voz de Biscaia. Este crítico faz desfilar um conjunto de apreciações desfavoráveis em direcção a todos os elementos que contaminam o teatro, opiniões em tudo semelhantes às divulgadas pelo próprio Fialho nos seus artigos críticos. Sendo assim, tudo nos leva a crer que Biscaia acaba por funcionar como a transposição do escritor para o papel – é a voz de Fialho na voz de Biscaia. Primeiro, como Fialho, este crítico acredita no valor simbólico do teatro enquanto educador social, exigindo mesmo a sua edificação: “o teatro sobretudo, ergamo-lo da bestificação em que jaz” (Ibid:34), diz em conversa com Jorge. E mais acrescenta, “não prestam os artistas? É derribá-los, reconstruí-los, ou educar artistas novos” (Ibidem). No que diz respeito aos dramaturgos é ainda mais amargo, considerando que estes andam “entretidos a esquiçar palhaçadas sem graça nem coerência”, encontrando-se “inaptos para traçar um tipo de fortes linhas e enérgica contornadura, que o comediante revista e agite coa sua personalidade” (Ibidem). Não há quem escape às suas críticas, nem mesmo o público:

“O espírito das plateias está grosseiro: pouca vibratilidade, nenhum prazer ante as finuras do diálogo, emoção numa só corda [...]. Tudo que for

---

<sup>85</sup> Como de resto, acontece em todas as personagens-actriz de Fialho – desde Albertina, passando pelas colegas da Veledo e incluindo a própria - associadas sempre a uma certa forma de prostituição e a uma vida nada honesta. É a imagem da actriz fialhiana por excelência.

delicado, nervoso, reconditamente irónico, escapa a essa frandulagem d' arrière-boutique. Eis o resultado de trinta ou quarenta anos de arte roubada aos dramalhões da Porte Saint-Martin, mal traduzida, mal representada, mal criticada.” (Ibid:34-35)

Como em Fialho, está feito o diagnóstico dos elementos virulentos que fazem adoecer o teatro: a falta de originalidade dos autores, a falta de sensibilidade do público e dos actores e a fragilidade de uma crítica ao serviço de tudo menos da verdade.

Biscaia, em tudo concordante com o autor d' *Os Gatos*, cita Garrett como sua grande referência, afirmando que “levaria a palma” quem o soubesse continuar (Ibid:35). Esta preferência de Biscaia por dar continuidade a Garrett deixa implícito o regresso ao drama histórico, o que representa, como de resto em Fialho, uma tentativa de reerguer o teatro da sua mediocridade. Daí a afirmação pessimista da decadência da sociedade portuguesa, “um povo sem drama íntimo no presente, um povo cuja vida não tem características, e onde os temperamentos falecem de originalidade [...]. Por conseguinte, o nosso teatro terá de viver no passado” (Ibidem).

Outras afinidades entre Biscaia e Fialho, encontrou-as também M<sup>a</sup> Manuela Almeida em *A Literatura entre o Sacerdócio e Mercado* (1996), nomeadamente no que diz respeito ao “intuito iluminista, por ambos partilhado, de transformar o palco em novo púlpito. Se a inclinação naturalista de Biscaia o leva a afirmar que a literatura deve <<mirar um intuito crítico>> Fialho não hesitará em propugnar”, diz-nos a investigadora, “que a literatura cénica deverá compreender <<conceitos tendentes a anotar criticamente toda a patologia social da vida contemporânea>>” (Almeida, 1996:114).

A voz de Fialho - na voz de Biscaia - dá-nos uma visão negra do campo teatral nacional, que não pode, de maneira nenhuma, dissociar-se do pessimismo com que encara um Portugal enfermo e nevrótico.

### 2.3 Crítica III: Jornalismo e Cultura Panfletária

Tal como sucedeu um pouco por toda a Europa, também Portugal não escapou imune ao fenómeno da imprensa durante o século XIX.

A partir de finais do século XVIII dão-se transformações que conduzem a uma metamorfose social: a Arte democratiza-se e um quadro, uma escultura ou um livro passam também a deter valor de mercado.

Na imprensa o cenário é semelhante: no início de Oitocentos, os jornais aumentam consideravelmente de número e a sua comercialização expande-se de forma vertiginosa. A informação e as notícias tornam-se, por isso, também parte de um produto assimilável pela sociedade e, por isso, agudizam-se os fenómenos de competição e de concorrência no âmbito do mercado noticioso.

Esta grande mudança na história dos *media* não se deu por acaso. De facto, houve um conjunto de circunstâncias que contribuíram, de modo preponderante, para que se desse ao século XIX o epíteto de “época de ouro” do jornalismo: a crescente complexidade de um sistema económico apoiado na Revolução Industrial e consequente evolução tecnológica; as alterações sociais profundas e a emergência de novos ideais, associados às revoluções do século anterior (a Francesa e a Industrial) e, por fim, o gradual reconhecimento, por parte do sistema político, da necessidade de liberdade até à democracia, foram os principais eixos responsáveis pela criação de um novo conceito de imprensa (O’ Boyle *apud* Traquina, 2007:21).

Este cenário, como é óbvio, abriu portas à profissionalização dos jornalistas e, sobretudo, tornou o mundo da comunicação acessível a um público muito mais generalista e alargado, processo facilitado por uma crescente alfabetização. Na primeira metade do século a imprensa representa “para a mentalidade liberal e iluminista do início de Oitocentos, a forma ideal de difundir as Luzes pelo povo” (Almeida, 1996:25). É a altura, em Portugal, em que o Homem de Letras, através do jornal, interfere directamente na sociedade e na política – jornal que representa uma “tribuna prestigiada” e que, simultaneamente, traz reconhecimento aos que nele escrevem (Ibid:34).

### 2.3.1 Fialho e o Jornalismo Português no Contexto Finissecular

A fé depositada na mediação dos jornalistas, coincidente com as primeiras décadas do século XIX português, vai alterar-se profunda e rapidamente. O jornalismo torna-se cada vez mais um negócio e as notícias publicadas tendem a visar, muitas vezes, um aumento dos lucros da respectiva publicação. Esta crescente mercantilização da imprensa apresenta, contudo, duas faces distintas: se por um lado possibilita que o jornalismo se torne mais independente relativamente ao Governo, por outro, torna-os dependentes das vendas, (Traquina, 2007:22). Ora, esta luta pela sobrevivência financeira leva a que, cada vez com mais frequência, se comecem a publicar notícias ambíguas ou mesmo sem fundo de verdade, desde que emocionantes: tudo em prol da conquista de novos leitores<sup>86</sup>. Diga-se, em abono da verdade, que a imprensa na viragem do século XIX, antes da verdadeira profissionalização dos seus elementos, era já essencialmente sensacionalista e, em muitos aspectos, devedora da cultura panfletária que caracteriza o uso do texto impresso nos séculos XVIII e XIX.

Ao longo das décadas e passando a história dos *media* por tantas e tão profundas mudanças, como é óbvio, a imagem do jornalista também deixa de corresponder à ideia romântica do Homem de Letras que exerce a sua influência e opinião sobre um público que pretende instruir. É esta, talvez, a pior consequência de todas: a perda da fé no jornalista e o crescente sentimento de descredibilização para com a imprensa.

O leitor não é, portanto, indiferente, à metamorfose que se opera no jornalismo, como aliás, nos diz M<sup>a</sup> Manuela Almeida, sublinhando esta mudança no público:

“A perda das ilusões em relação a um público que se afasta inequivocamente do leitor ideal, remete o publicista para um isolamento face a um público que recusa e com o qual não consegue comunicar. Em trinta e oito, Herculano vê no leitor de jornais um seu interlocutor, alguém com quem pode estabelecer um intercâmbio discursivo racional. Algumas

---

<sup>86</sup> Fialho refere-se a este aspecto no terceiro volume d' *Os Gatos*, denunciando os jornais que não têm qualquer tipo de pudor em “exagerar, mentir, só pelo prazer de noticiar coisas inéditas, estaçalhar com a mesma cerimónia um celerado e um homem de bem, tudo isto constituirá quando muito o plano de conduta dum pulha refece, mas não pode ser nunca o *modus vivendi* dum verdadeiro jornalista” (Almeida, 1992f:79).

décadas mais tarde, o leitor transfigura-se num clown indiferente e desatento a qualquer opinião.” (Almeida, 1996:35)

Importa referir que o jornal funcionava, em meados do século, como um veículo de “transmissão de um corrente política” (Almeida, 1996:22). Infere-se daqui, que o jornal fazia opinião, como de resto acontecia com os seus repórteres, que faziam também crítica literária e teatral. O redactor funciona, portanto, na imprensa periódica oitocentista, enquanto um ser híbrido, algures entre o pensador e o panfletário, que quer chegar às massas impacientes e ávidas de informação. O sociólogo e filósofo alemão Walter Benjamin tem a clara percepção que as redacções se aproveitaram desta situação, “de nada haver que tanto ligue o leitor ao seu jornal como esta impaciência diária que exige alimento, para abrir, constantemente, a novas especialidades as suas questões, opiniões e protestos”, legitimando, desta forma, a posição do jornalista enquanto produtor (Benjamin, 1992:142).

Segundo o modelo hipodérmico, elaborado pela Escola Norte-Americana nos anos 30 do século XX, os *mass media* são, essencialmente, meios de manipulação. Isto no sentido em que o indivíduo é encarado como “um átomo isolado que reage isoladamente às ordens e às sugestões dos meios de comunicação de massa monopolizados” (Mills *apud* Wolf, 2006:26). Esta é, porventura, a visão para que o jornalismo português caminhava no final do século.

M<sup>a</sup> Manuela Almeida assume que “o jornalista conduz o artista até ao mercado, incitando-o a produzir para a maioria. Ele é um (falso) mediador do mercado; na verdade torna-se um agente deste último”, denunciando a promiscuidade que acaba por se estabelecer entre o mundo dos *media* e o mercado artístico português, que se alimentam entre si (Almeida, 1996:22). Os jornais incentivam às práticas culturais porque, assim, conseguem chegar a uma maior fatia do público e cativar novos leitores interessados em teatro e música - um público em busca “de novos espaços de sociabilidade mundana [que] encontra eco na imprensa que mais se vende” (Araújo, 2008:129).

Para a mesma situação alertou, desde sempre, Fialho de Almeida, nas crónicas em que reflecte sobre o jornalismo nacional ou mesmo nos seus contos. Voltemos, mais uma vez, ao texto *A Eminente Actriz* (Almeida, 1992n), onde a degradação do meio jornalístico português está bem vincada pelo escritor. Jorge Forjaz, rapaz que se muda da província para a capital, começa por se envolver com a sua prima e actriz

Albertina (cf. em *Dois Primos*, Almeida, 1991a) e surge-nos em *A Eminente Actriz*, já como cronista na *Gazeta do Sport*, sem Albertina e acabado de se estrear no teatro enquanto dramaturgo<sup>87</sup>. Depois de representada a peça – fraca, de acordo com o narrador – os jornalistas apressam-se a tecer elogios à mesma e às qualidades dramáticas do seu autor. Numa conversa que nos é dada a “assistir” por Fialho, entre o crítico Biscaia e Jorge Forjaz, observamos como o primeiro, depois de pedir emprestado dinheiro ao segundo, lhe diz para ver o seu artigo e como o compara “aos mestres”, que não irá “ter razão de queixa” (Ibid:37), com certeza. Mais tarde, Jorge, homem sem escrúpulos, assistindo ao sucesso de Albertina, já sua ex-amante, tenta subornar Biscaia, de forma a que este, num artigo, promova a sua nova peça e, principalmente, o desempenho da Veledo (a mulher a quem todo o custo quer conquistar), em detrimento do de Albertina. Como o crítico não cede, Jorge opta por prender em sua casa e troca os nomes das duas actrizes no artigo de Biscaia, tornando-se Albertina a actriz criticada, ao invés da Veledo, acabando por o publicar no seu jornal, a *Gazeta do Sport*. Em traços gerais, pudemos ver como neste conto fica bem patente a funcionalidade dos jornais no mercado artístico: são eles que constroem e destroem reputações, numa imprensa que se encontra totalmente corrompida.

Reconhecemos, também, o papel do jornal enquanto instrumento para alcançar autoridade e poder, como nos é dado a observar pela evolução da personagem de Jorge, recentemente chegado à capital e que movimentando-se nos sítios certos, com as pessoas certas, rapidamente começa a escrever num jornal e a subir na hierarquia da sociedade lisboeta da altura.

Este é um dos pontos sobre que Fialho reflecte também nas suas crónicas<sup>88</sup>. Em *Vida Irónica*, por exemplo, encontramos um texto intitulado *Em que se pede o sacrificio das bestas*, onde o nosso artista descreve amargamente a escalada que se fazia na sociedade, não pelo talento, mas através de favores: “o Capitólio a que se subia dantes pelo génio, actualmente escala-se à lambada, o que é uma maneira chique de integrar no convívio das musas, não só os burriqueiros dramáticos, como os

---

<sup>87</sup> Sabemos depois que foi “por influência de contactos, relações, letras assinadas, condescendências de Albertina, jantares e uma bicharia de assinaturas para publicações que faliam ou não chegavam a ver a luz, [que] acordou também literato certa manhã. Entrado na imprensa, fez subir Albertina” (Almeida, 1992n:23).

<sup>88</sup> E Fialho tem dificuldade em aceitar esta situação, até porque, como nos revela Costa Pimpão, “o móbil essencial das suas acções [e da sua escrita, acrescentamos nós] era o desejo de superar a fatalidade plebeia do berço” (Pimpão, 1945:129).

seus burros” (Almeida, 1992d:82). E para essa situação, muito contribui o jornalismo, um dos principais responsáveis pelas subidas de estatuto indignas, reflecte Fialho justamente em *Os Jornalistas*:

“Em Portugal estamos assistindo há anos a este emergir de impunes de à superfície do charco social: e os tímidos vêm com assombro formilharem das baiucas dos jornais, dos bisonhos círculos da província, do fundo das secretarias, das casas de hóspedes, das casas de negócio e das casas de batota, criaturinhas que vêm para a política como quem vai para o Brasil, de tamancos ainda, falando a galegagem da sua cidade natal, um varapau na mão, quatro frases e meia na memória, gazua e box na algibeira: e instalarem-se, começarem a tramar, a rastejar pela Arcada, a rabiar pelos locais dos jornalecos, solicitando a apresentação deste, o aperto de mão daquele, licença para escreverem a biografia daqueloutro: até que um dia aparecem, já patrões, grandes concessionários, o charuto insolente.”  
(Almeida, 1992a:143-144)

Interessante que Fialho tenha esta opinião, quando ele mesmo “se confunde com o provinciano à procura de reconhecimento na esfera literária da capital”, um processo que praticamente o obriga à passagem pelas redacções dos jornais, como meio de obter uma legitimação da sua posição na sociedade (Almeida, 1996:35).

Na verdade, o seu percurso pelos jornais, como já referimos, inicia-se desde muito cedo, quando ainda jovem, começa a escrever para diversos órgãos regionais, entre eles o *Correspondência de Leiria*, onde se estreou. Mais tarde, passa, entre outros, pel’ *O Repórter* e pelo *Pontos nos II*, este último de Rafael Bordalo Pinheiro e ainda, pela revista *Arte*. Esta sua forte ligação ao mundo dos *media*, acaba por não se concretizar apenas em crónicas literárias de jornal, mas estende-se também a comentários de várias ordens.

Não podemos de maneira nenhuma excluir aqui o facto de que “será através do que podemos chamar uma certa forma de jornalismo – os fascículos de *Os Gatos*, editados mensalmente entre 1889 e 1894 – que Fialho conhecerá o reconhecimento e <<canonização públicos>>”, afirma, com razão, M<sup>a</sup> Manuela Almeida, explicando ser talvez esse o motivo da relação amor/ódio do escritor para com os jornais - o facto de a sua literatura não se poder dissociar do jornalismo mas, pelo contrário, ter que se subjuguar a este (Almeida, 1996:38).

Nélson Traquina confirma que “em França, o jornalismo teve maiores dificuldades na afirmação da sua autonomia, mantendo laços mais estreitos com a literatura e a política” (Traquina, 2007:48), situação que nos remete para Portugal, onde aconteceu precisamente o mesmo, o que não é de estranhar, tendo o conta a tendência nacional para assimilar tudo o que vinha desse país, conforme denunciado por Fialho. Senão vejamos a similaridade do que nos descreve o docente de jornalismo, com o que nos é dado a conhecer por Fialho: “o jornalismo francês é pessoal, e os franceses querem as opiniões de escritores e directores do jornal. O jornalista francês assina os seus artigos e é um líder de opinião. O jornalismo é considerado um ramo da literatura” (Marzolf *apud* Traquina, 2007:52).

À semelhança do caso francês, também em Portugal o jornalismo não é encarado como uma verdadeira profissão, mas como um meio para atingir outros fins (Ibid:60). Temos aqui, precisamente, mais uma evidência do quanto o campo cultural e social português devia àquele país, no contexto finissecular<sup>89</sup>.

A opinião ácida de Fialho no que ao jornalismo português diz respeito não tem, no entanto, relação com a necessidade de imitação dos seus intervenientes, que tanto criticava por exemplo, no campo teatral. Segundo M<sup>a</sup> Manuela Almeida, “o autor centra a sua opinião na denúncia da demissão, por parte da Imprensa, do exercício de uma função social subordinada às necessidades imperiosas da mercantilização. No entanto, em Fialho o que poderia significar desconfiança em relação a um público pouco ou nada exigente, é transferido para o jornalista” (Almeida, 1996:43). Fialho demonstra com esta posição, mais uma vez, a sua agudeza de espírito e discernimento, isto se tivermos em consideração o jornalista enquanto vigilante do governo (*watchdog* no léxico jornalístico), conceito consagrado apenas em 1972, por Carl Bernstein e Bob Woodward e a que, efectivamente, o jornalista de Oitocentos não correspondia<sup>90</sup>. Fialho crê, como já vimos, no poder interventivo da arte na sociedade, mas não é por essa razão que destitui o jornalismo das suas

---

<sup>89</sup> Fialho de Almeida constitui precisamente um exemplo do homem de letras da época, que esbate fronteiras entre a literatura e o jornalismo: “entre o conto e a crónica de Fialho existe, na realidade, uma via de passagem mais ou menos clara, mostrando que entre a produção ficcional e o breve apontamento cronístico não é, muitas vezes possível estabelecer uma linha de fronteira completamente definida” (Buesco *apud* Mateus, 2008:53).

<sup>90</sup> Fialho era implacável para com a figura do jornalista: “Destes Barry Lindon que vêm à capital tentar fortuna, o mais típico é o jornalista, o jornalista de agora, enérgico, pimpão, lesto em moral, intransigente em fórmulas de horna, desabusado porém de todas as crenças, batido de todas as misérias, esfomeado de todos os prazeres – o jornalista que, devorado do mal do oiro, põe a sua fortuna num artigo, especulando as altas e as baixas dos partidos” (Almeida, 1992a:144).

responsabilidades originais. Este seria, na óptica fialhiana, o veículo por excelência da opinião pública, aquele “que reforça e purifica a voz da opinião” (Almeida, 1992a:145) e por isso a sua desilusão é tão amarga. A irresponsabilidade e a demissão do jornalismo oitocentista para com uma missão social choca não só com o seu conceito de espaço público, mas também com a forma como pensa que os redactores nele deveriam intervir: “a imprensa deixou de ser a voz da inquietação pública, e o vetusto carvalho a cuja venerável sombra o jornalista, como aquele velho rei, fazia justiça, com a nobre isenção de uma consciência pura”, escreve na crónica d’ *À Esquina* sobre o jornalismo e os seus intervenientes (ibid:144). Nesta altura, começa-se já a entrar na fase da escalada descendente da imprensa, segundo as três fases de evolução distinguidas por Jürgen Habermas, e das quais a última corresponderia ao processo de degradação tanto do jornalismo com da esfera pública (cf. Silva, 2002, 40-41). O sociólogo responsabiliza os meios de comunicação social pela passividade acrítica do público perante a indústria cultural, por não incentivarem ao debate crítico de ideias sobre aquilo que a cultura constrói (Silva, 2002:55).

Num artigo sobre o jornalista Charles Monselet, que para Fialho constitui uma excepção neste mundo degradado, o escritor parece reconhecer o quanto o jornalismo assenta numa escrita efémera<sup>91</sup>, classificando Monselet como:

“Um dos mais hilariantes fantasistas da literatura de jornal – uma literatura que os escritores do livro desdenham, que o público ao fim de vinte e quatro horas esquece e que exigindo esforço, sobreexcitação mental, e excepcionais predicados de espontaneidade e de humor, vive apenas o espaço duma digestão.” (Almeida, 1992a:129)

Mais uma vez, estamos perante um assunto não isento de dor para Fialho. Um Fialho que se sente frustrado por fazer da crónica o seu palco privilegiado e legitimador, ao invés do romance, o género por excelência neste século e aquele que lhe granjearia sucesso entre um público que não valoriza a literatura efémera de jornal<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Robert E. Park, sociólogo americano que acabou por trabalhar como jornalista e que foi um dos fundadores da Escola de Chicago, assume mesmo que “esta qualidade transitória e efémera das notícias é a sua verdadeira essência” (Park, 2002:40).

<sup>92</sup> Segundo Isabel Mateus, “o jornalismo possibilitou a Fialho, para além do contacto com a realidade social do seu tempo, a descoberta de uma escrita de transitoriedade, de actualidade que o tempo dissolve, mas também o estatuto marginal desta escrita enquanto literatura” (Mateus, 2008:53).

O escritor não deixa, apesar disso, de demonstrar a sua admiração por Charles Monselet, elogiando a sua intervenção directa na sociedade:

“Na educação da grande massa anónima, derribando à sua vista, pelo sarcasmo, os ídolos do dia, falsamente adorados tantas vezes em pedestais de lama e de oratória, e indo, como um *bulldog* de raça, dente alerta, através da vida francesa, à procura dum prejuízo ou de um erro que extirpar.” (Ibid:132)

Estamos perante uma analogia muito semelhante à que recorreu para se classificar a si mesmo: Monselet era um *bulldog*, tal como Fialho, um gato. O escritor entende e revê-se no jornalista francês. Aliás, mais do que isso, é interessante apercebermo-nos desta sua necessidade de pertença a um grupo, que se tornara ainda mais visível em Fialho, atrás no texto, quando se insere num “nós” colectivo, ainda que àquele “nós” que é subvalorizado pela sociedade:

“A influência destes homens no público é em geral muito maior do que se pensa. Não cuidem os austeros tecelões do artigo de fundo, à antiga portuguesa, que **nós somos** de todo nas suas folhas uns simples escamoteadores de frases coloridas, uns enche-colunas pirotécnicos e banais.” (Ibid:130, destaque nosso)

Ser jornalista não era, na viragem do século XIX, uma profissão com prestígio, visto que quem ocupava este cargo não o fazia com uma função social e humanitarista, mas sim e tão-só, apenas para alcançar um outro fim, pessoal. Não obstante este cenário, não podemos deixar de referir que as preocupações de cariz deontológico começaram a surgir nestes últimos conturbados anos<sup>93</sup>.

Fialho tece as seguintes considerações sobre o jornalista em *Pasquinadas*, afirmando que “todos ao aflorá-lo, contam fazer nos jornais apenas uma estação de preparo para esta ou aquela tentativa de fortuna” (Almeida, 1992a:146) e acabando por concluir que a maior parte é ignorante ou sensacionalista:

---

<sup>93</sup> Tornam-se um fenómeno só no século XX, com a publicação, pela primeira vez, de um código deontológico, em 1911.

“Há uma exposição de arte, ninguém fala. Os artigos de teatro são uma lástima a fazer rir. Quanto à *reportage* dos *fait divers*, essa abusa do escândalo, intervém nas deliberações dos magistrados, deturpa factos, reabilitando ou maculando, consoante as flatulências do génio em que amanhece.” (Ibid:149)

No terceiro volume d’*Os Gatos* (1992f) interroga-se sobre o que é um repórter e a resposta que encontra não é, de todo, positiva para a profissão. Fialho diz que o jornalista “é o caixeiro de fora, do jornal. Um receptor e um transmissor de casos, sem outra missão além de os inquirir parcialmente no local onde eles se produzem, e de os trazer a julgar perante o critério do corpo da redacção” (Almeida, 1992f:73). Mais, acrescenta o escritor, “pressupõe-se que este funcionário não exceda um nível de cultura abaixo do mediano, sem na maior parte dos casos possa gabar-se dum dom de penetração por aí além. [E acusa:] Porque entendamo-nos nisto: o repórter português não corresponde nitidamente ao repórter do jornalismo lá fora” (Ibid:74).

Nélson Traquina revela-nos que esta definição do jornalista não é única nem exclusiva, pois que, em meados do século, este era retratado como “uma espécie de empregado que vê como seu dever tomar notas do desenvolvimento dos eventos” (Chalaby *apud* Traquina, 2007:53). Já Max Weber os classificava também como “uma espécie de casta de párias, que é sempre vista pela sociedade em termos dos seus representantes eticamente mais baixos” (Schudson *apud* Traquina, 2007:59).

O jornalista era entendido, portanto, como um ser sem qualquer tipo de moral, que escrevia sobre tudo e todos, abdicando de verificar a veracidade dos factos ou de desempenhar um papel edificante na sociedade. Na maior parte das vezes, este perspectivava o cargo unicamente como uma passagem para outro emprego, “O” verdadeiro emprego e por isso acaba por contribuir para que a imprensa surja desacreditada perante o público.

A luta pela manchete mais lucrativa leva os jornais, como revela Fialho no quarto volume d’*Os Gatos* (1992h), a descurar, por exemplo, a crise financeira – por esta não dar origem a artigos sensacionalistas – para optarem por explorar um tema mais susceptível de escandalizar os leitores.

*Os Crimes do Convento das Trinas do Mocambo* é um destes últimos exemplos e, segundo o nosso escritor, uma “rocamboleria armada pelos repórteres de combinação com a polícia” precisamente visando a venda de jornais (Almeida,

1992h:135). Ora o caso, conta-nos Fialho, diz respeito a duas órfãs a estudar nas Trinas que depois das primeiras férias, ao voltar para o convento, vem uma delas, a mais velha, profundamente triste e apática. Como o seu estado de saúde se agravasse, a madre superiora resolve administrar-lhe um unguento, que não a cura, pois que passado uns dias a rapariga acaba por falecer. É nesta altura que intervém o seu tutor, que desconfiado das causas da morte, “chama a polícia – que chama um médico, que chama um repórter”, acabando os três a alvitrar que a dita órfã fora violada por um padre e que a sua tristeza se devia a uma conseqüente gravidez, que a madre ao tentar interromper “para salvar a honra do convento” com um purgante abortivo, acabara por interromper sim, mas de forma definitiva também a vida da rapariga (Ibid:136).

Estão reunidos todos os ingredientes para que se inicie então a especulação jornalística. O “duelo” (e o termo é nosso) dá-se entre o *Século*, “jornal *soit-disant* republicano” (Ibidem) e o *Novidades*, o jornal que apoia a Monarquia, “fazendo das colunas da folha prateleira das simpatias religiosas” (Ibid:139).

O primeiro, querendo mostrar-se do lado popular, acusa a instituição de ter permitido o abuso da jovem, situação da qual resultou uma gravidez indesejada. A crença do *Século* é que o unguento administrado pela superiora seria um abortivo que correu mal, acabando por ser a razão da morte da rapariga. As manchetes apelavam à emoção do povo, e anunciavam “o CRIME GRAVÍSSIMO (*violação de uma menor – envenenamento!*)” (Ibid:136), abrindo guerra declarada aos conventos. O *Novidades*, por sua vez, assume uma posição diametralmente oposta, defendendo que se houve violação, a houve fora das portas da instituição e que o purgante consistiria, somente, num sal amargo – isto de acordo com o que restou no copo e que foi analisado por um médico contratado pelo jornal (Ibid: 136-141).

Confrontado com estes dados, Fialho conclui que “magistratura, polícia, medicina, opinião, está tudo nas abastidas da arena, de cigarro na boca, esquecido dos seus deveres, a ver qual dos noticiaristas mais falsifica de informas para intrujar o seu competidor!” (Ibid:142).

As intenções dos dois jornais são, para Fialho, bastante óbvias e prendem-se com o aumento dos lucros e não com a vontade em descobrir a verdade dos factos ocorridos:

“Assim como o libelo do <<Século>>, sobre o caso das Trinas, não vai tanto destinado a fazer luz sobre o verdadeiro crime, como a orquestrar

barafunda de guisa a dar receita, assim o das <<Novidades>>, com a sua polícia privada, a sua guerra do comissário Z, e os seus abaixo-assinados de beatas e sacristas, o que pretende é combater o jacobinismo reinante, na pessoa do seu órgão mais lido, e alargar o quadro de assinaturas por todas as mãos de anéis que ora o aplaudem.” (Ibid:140)

Noutra situação apontada por Fialho no mesmo volume d’ *Os Gatos* - a de uma rusga feita pela polícia lisboeta num Sábado à noite - fica também bem patente a demissão da imprensa da sua missão de vigilante do governo. Prenderam-se quinhentas pessoas, entre elas, segundo o autor de *Pasquinadas*, “operários em trânsito [...], pequenos comerciantes pacíficos, serviçais e trabalhadores desempregados” (Almeida, 1992h:147). Mas no dia seguinte, percorrendo os jornais da capital, “a linguagem havida para estigmatizar os presos de Sábado, equipara-se a esta em despejo sardónico, em altivez desdenhosa, e em ameaça”, com a excepção do *Economista* e Fialho deixa bem explícita a sua opinião de que ocorre aqui “uma campanha formal de descrédito” contra essas quinhentas pessoas (Ibidem).

A irresponsabilidade da actividade jornalística no Portugal finissecular não diz respeito, em exclusivo, ao campo político, mas estende-se também ao mundo das artes, como já observámos, por exemplo, no caso específico do teatro, que não é contudo o único.

Em *Monumento a Sousa Martins*, texto de *À Esquina*, Fialho revela-nos a fraude em que se baseou o concurso de selecção do artista eleito para criar depois a dita estátua de homenagem ao médico português. Estátua que na altura em que Fialho escreve o artigo em questão, se sugeria fosse demolida, de tão desagradável à vista. O que aconteceu neste caso, relata o autor d’ *Os Gatos*, foi “ou artigos suspeitos de uns caga-sebos que se aforam pelo jantar à doiradura de todas as tabuletas de dentista – ou então silêncios cómodos, notícias neutras, *o recebemos e agradecemos* que permite ao artigoleiro ficar bem com toda a gente” (Almeida, 1992g:93).

Esta denúncia da degradação da profissão de jornalista e da imprensa em si mesma<sup>94</sup>, é-lhe possibilitada – a Fialho – através de observações constantes e reflexões demoradas nas várias redacções dos periódicos por onde vai passando, ele

---

<sup>94</sup> Mais tarde, a imprensa seria apelidada de “Quarto Poder”, por ser encarada como a responsável por mediar a actividade governamental e exigir a transparência das suas actividades. Nesta configuração, a imprensa “seria o <<quarto>> poder em relação a outros três: o poder executivo, o legislativo e o judicial” (Traquina, 2007:31).

próprio, enquanto jornalista-escritor. Sendo assim, podemos entender a sua crítica do jornalismo ainda como a maneira que encontra de se distanciar e de se mostrar diferente da classe que lhe trouxera o reconhecimento na esfera pública oitocentista (Almeida, 1996:45).

### 2.3.2 O lugar de Fialho no Jornalismo Português

Nos jornais da época, a crónica e a componente de opinião acabam por se tornar praticamente exclusivas, tornando a imprensa um espaço misto, algures entre a literatura e o jornalismo, sendo o cronista o intermediário. Cabe-lhe então filtrar ideias para depois poder funcionar como uma espécie de porta-voz da sociedade - criticando, insurgindo-se ou elogiando em prol de um bem comum ou do designado interesse público. Em Fialho, a excentricidade da sua escrita acaba por se tornar dominante face a este aspecto e, portanto, ele distancia-se do papel estrito de representante do leitor e da comunidade – não pretende ser a sua voz – embora reconheça a influência que possa ter sob quem o lê.

O olhar cronístico d’*Os Gatos* implica uma assumpção do crítico enquanto uma das seguintes espécies de animais:

“Um pouco lambareiro talvez perante as belas coisas, e um quase nada céptico perante as coisas consagradas; achando a quase todos os deuses pés de barro, ventre de jibóia a quase todos os homens, e a quase todos os tribunais, portas travessas.” (Almeida, 1991c:7)

O escritor remete-nos, desta forma, e assumindo a sua subjectividade, para a finalidade do projecto crítico fialhiano: o repensar Portugal, em todas as suas vertentes. Este quadro, traçado em linhas gerais, da vertente comentarista do jornalismo oitocentista afasta-se, obviamente, do que actualmente entendemos por jornalismo<sup>95</sup>.

Harold Lasswell afirma o seguinte:

---

<sup>95</sup> Até porque o século XX foi depois pródigo no desenvolvimento das mais variadas teorias da comunicação (ver, a este propósito Wolf, 2006 e Traquina, 2007).

“O processo de comunicação na sociedade desempenha três funções: (a) vigilância do meio ambiente, revelando ameaças e oportunidades que possam afectar a posição da comunidade [...]; (b) correlação dos elementos que constituem a sociedade, como resposta ao meio exterior; (c) transmissão da herança social.” (Lasswell, 2002:59)

Já Gaye Tuchmann refere que “as notícias apresentam à sociedade um espelho das suas preocupações e interesses” (Tuchmann, 2002:91). A verdade é que hoje em dia, encontra-se estabelecido um conjunto de valores e normas profissionais que orientam e regem a actividade jornalística. São eles, de acordo com Néilson Traquina: a liberdade (e inerentemente, a independência e a autonomia); a credibilidade; a verdade, e com ela o rigor, a exactidão e a honestidade e, por fim, o valor mais polémico e alvo de discussão, a objectividade (Traquina, 2007:139).

À luz do código deontológico dos jornalistas, aprovado em Portugal em Maio de 1993 e se tivermos em conta a conjuntura actual, o jornalismo de Oitocentos não era, verdadeiramente, jornalismo. Ou pelo menos, não como o conhecemos agora.

De acordo com Carlos Leone, não podemos falar em Portugal contemporâneo no contexto finissecular, num país que chegou ao final do século XIX sem ter criado, efectivamente, um espaço público autónomo relativamente ao governo. O significado da sua afirmação torna-se ainda mais pertinente quando analisamos atentamente a imprensa de Oitocentos, na qual a ligação quase umbilical que se estabelece ainda, nos nossos jornais finisseculares, entre literatura e ficção e jornalismo realista é, nas palavras do investigador, uma marca cultural portuguesa de provincianismo (Leone, 2008: 46-47).

Afirma Leone que o jornalismo de Eça não era jornalismo (Ibid:47). Nesse sentido, o jornalismo de Fialho também não era jornalismo. No que diz respeito à linguagem por ele utilizada, por exemplo - carregada de estrangeirismos, plebeísmos e adjectivos -, atrevemo-nos a afirmar que esta é mais uma linguagem panfletária que jornalística, por se associar a uma escrita criativa com predomínio do exagero e que serve o propósito de emitir a opinião muito própria do escritor. Não há, evidentemente, o rigor jornalístico, a sobriedade e a isenção que presentemente se exige do jornalismo. Em abono da verdade, segundo os padrões actuais, Fialho não seria jornalista. Pensamos inserir-se antes na categoria do que hoje designamos por

comentador, algo muito próximo da figura do cronista que Fialho assume ser em finais de Oitocentos.

Apesar disso, é curioso notar que já conservava em si mesmo algumas das ideias que ao longo do século seguinte, se tornariam oficialmente a base das teorias dos *media* (o *watchdog role*, por exemplo, de que fizemos referência mais atrás) – até no que concerne à ética e deontologia jornalísticas.

No terceiro volume d' *Os Gatos* (1992f), o nosso contista/ panfletário/ crítico mostra-se desapontado com o caminho seguido pelo jornalismo, que destruía reputações e famílias inteiras, sem qualquer tipo de conduta moral, apenas em nome das vendas<sup>96</sup>:

“Eis aí geralmente o papel da imprensa noticiosa, na polícia dos costumes: ver pela rama, sacrificar a verdade à nota pitoresca, inventar sendo preciso, caluniar, mentir, sem remorso pelos prejuízos causados, nem maior medo aos esforços exigidos pelas vítimas.” (Almeida, 1992f:76)

Fialho, ao longo das suas crónicas, deixa vincada, pelo menos de forma implícita, a sua posição de homem de Letras que não compactua com a “depressão moral” (Ibid:72) da imprensa finissecular portuguesa, numa demonstração daquilo que, hoje em dia, rotularíamos de ética profissional<sup>97</sup>.

Se considerarmos verdadeiro o axioma *critica-se aquilo que se ama*, será justo reconhecer que Fialho amava, mais do que qualquer outra coisa, o país que desejava mais moderno e consciente de si mesmo.

---

<sup>96</sup> Na altura, conta-nos Fialho, era frequente que os jornais revelassem nas notícias os nome e moradas dos intervenientes em determinado acontecimento o que não é, de todo, do interesse público saber-se. Revela, isso sim, uma falta de ética com a qual Fialho não quer compactuar.

<sup>97</sup> Pese embora Fialho também destruísse reputações, mas à mesa de café e não num jornal.

## CONCLUSÃO

Chegou a altura de fechar um ciclo. Conviver diariamente com Fialho de Almeida parecia-me, inicialmente, algo improvável. Seria quase como que partilhar um espaço exíguo com alguém que não compreendia totalmente. Depois, à medida que a leitura se alargou e a dinâmica da investigação se desenrolava, dei progressivamente por mim a pensar no autor d’*Os Gatos* durante o dia e até, diga-se, a sonhar com um Fialho que à partida me era estranho. A verdade é que este homem de Letras, intelectual do século XIX – inteligente, excêntrico, criativo, ternurento e exagerado – se tornou leitura íntima. Ficou a vontade de continuar a investigação, mas os prazos aproximam-se e este ponto final chega, de certa forma, antes do tempo. Das reflexões e da escrita, fica sempre uma sensação de angústia, pelo que temos que deixar para trás e pelo que ficou por dizer. As questões enunciadas ao longo deste trabalho multiplicam-se como que por geração espontânea e as respostas encontradas nunca parecem totalmente fechadas ou satisfatórias.

Fialho de Almeida não deixa de representar, ainda hoje, um escritor enigmático para mim como provavelmente para muitos outros. No entanto, durante estes meses, pela sua voz ouvi e senti de perto as dores de um indivíduo que carregou nele a herança de um século que terminava e as promessas de outro que começava.

Ao longo de cada secção da presente dissertação, procurei sempre sumariar e sublinhar as conclusões a que chegava, lendo nas linhas e entrelinhas dos textos de Fialho. Impõe-se, contudo, que aqui as relembre sumariamente.

O percurso de Fialho coincide com o trajecto da sua escrita. Uma escrita que rejeitou e simultaneamente se moldou, a grande parte das correntes estéticas do século XIX. Uma escrita inovadora que permitiria antecipar, por exemplo, algo de um movimento expressionista português. Praticou uma espécie de escrita pictórica, mas também, em certos momentos, uma escrita poética.

A combinação das suas vivências, das suas leituras e da sua imaginação ofereceu-nos uma das imagens mais representativas dos últimos anos do século XIX, alargada às mais diversas áreas. Fundindo a linguagem das artes, Fialho guia-nos através do campo literário e teatral do Portugal finissecular. Um desafio audaz, que o autor, no entanto, ultrapassa como um poeta cuja “boca, lá em baixo, está coberta de fogo” (verso que tomo de Herberto Helder).

O projecto crítico de Fialho, embora privilegie um olhar atento, não tem, contudo pretensões de colocar o seu autor no lugar de porta-voz da comunidade. Pelo contrário, este demarca-se dessa missão de mediador, autonomiza-se e propõe-se a repensar o país, sem necessidade de criar algum tipo de empatia com o leitor. As setas, muitas vezes certeiras e frequentemente numa toada irónica, aponta-as aos mais diversos intervenientes na sociedade portuguesa da época.

No domínio das artes – e aqui refiro-me essencialmente à pintura, à literatura e ao teatro – Fialho identifica um público português apático e alienado da realidade, que se caracteriza por uma passividade acrítica. No caso do teatro e num claro apontamento anti-burguês, o autor sugere que se abram as portas das salas ao operariado, por este ser ainda detentor de uma pureza de valores e de sentidos que às outras classes já faltava.

Fialho acusa directamente a sociedade, por esta aderir uma estética de imitação que tudo corrói à sua volta. De modo idêntico, critica os pintores e os escritores de todos os géneros, por contaminarem a sua arte apenas com os ideais e os valores franceses, não permitindo, por isso, que o público efectivamente *sinta*.

Esta valorização da emoção em detrimento da imitação, Fialho defende que deva ser aplicada aos diferentes agentes responsáveis pela estagnação cultural de Oitocentos. Neste aspecto, os actores não constituem excepção e Fialho não lhes perdoa o egocentrismo e, particularmente, o desapego pela obra dramática num todo.

Aliás, o retrato que traça do teatro português no virar do século não é um retrato feliz, muito pelo contrário. Fialho assume-se desencantado; considera que não há literatura dramática nacional, não há um grupo de actores modelo para um teatro-escola e muito menos, um público atento e uma crítica capaz. Propõe, mesmo assim, o regresso a um certo drama romântico – o período áureo, segundo ele, da dramaturgia, facto que leva a crer que não obstante as críticas apontadas, o teatro representaria ainda uma tribuna com missão educativa e social.

O idealismo bem patente em Fialho leva-o a afastar-se do jornalismo português finissecular. Embora renuncie à posição de intermediário entre a sociedade e o governo, Fialho decide, abertamente, não pactuar inteiramente com aquele que é o conceito de imprensa na época. Um conceito que implica uma crescente perda de valores do repórter em prol das sensações fortes e das vendas.

A degradação do campo jornalístico finissecular é ponto assente nas crónicas de Fialho – tanto mais quando a profissão funciona como um meio de auto-promoção

para os seus intervenientes directos que pretendessem alcançar um fim que não o da verdade.

No jornalismo do final de Oitocentos, as fronteiras entre a opinião/literatura e os factos esbatem-se, apesar de, pela sua componente transitória, ser atribuído ao jornalismo um estatuto menor quando comparado com a literatura. Neste ponto percebemos que Fialho de Almeida se encontra algures num espaço intermédio entre estes dois pólos, afigurando-se-nos, à luz das actuais teorias da comunicação e dos *media*, mais como um cronista/comentador permanentemente atento à sociedade lisboeta e ao país.

Na encruzilhada das várias tendências literárias emergentes no decorrer do século XIX, Fialho absorve parcialmente boa parte, não deixando de criticar nenhuma e optando por construir uma estética muito própria. A sua exuberância remeteu-o ao esquecimento e, de facto, torna-se difícil prever se o regresso que se assiste (pelo menos na Academia e no mercado editorial) a Fialho será para durar. Há muitas questões que ficaram sem resposta e outras que implicariam uma dedicação e análise exclusivas, nomeadamente no âmbito desta dissertação. Problemáticas que se prendem, por exemplo, com uma definição mais precisa da estética fialhiana – trabalho já realizado, em parte, por Isabel Cristina Pinto Mateus (2008) e com o enquadramento mais exaustivo de Fialho no jornalismo de Oitocentos, questão complexa que mereceria um estudo mais aprofundado e que exigiria que o perscrutasse com mais tempo e mais espaço.

E lá vai Fialho, sem destino traçado, homem do século XIX – o século dos românticos, dos naturalistas e dos simbolistas – homem de todos os séculos, de todos os lugares e de todas as vozes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Obras de Fialho de Almeida*

- Almeida, Fialho de  
(1991a) *Contos*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1991b) *A Cidade do Vício*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1991c) *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa – 1*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992 a) *Pasquinadas (Jornal de um Vagabundo)*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992b) *Lisboa Galante. Episódios e Aspectos da Cidade*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992c) *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa – 2*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992d) *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo)*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992e) *O País das Uvas*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992f) *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa – 3*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992g) *À Esquina (Jornal de um Vagabundo)*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992h) *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa – 4*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992i) *Barbear, Pentear*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992j) *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992l) *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa – 5*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992m) *Estâncias de Arte e de Saudade*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992n) *Ave Migradora*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992o) *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa – 6*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1992p) *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores.

- (1992n) *Ave Migradora*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1993a) *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1993b) *Vida Errante*, Lisboa, Círculo de Leitores.

### *Obras sobre Fialho de Almeida*

Almeida, Maria Manuela Carvalho de

- (1996) *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.

Basto, Cláudio

- (1940) *A Linguagem de Fialho*, 2ªed. refundida, Porto, Edições Claridade.

Burity, Braz

- (1931) *Fialho de Almeida*, Porto, Maranus.

Franco, António Cândido

- (2002) *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, IN-CM.

Lopes, Óscar

- (1987) *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, I, Lisboa, IN-CM.

Louro, Estanco

- (1929) *A Literatura de Ideias na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Edição de Autor.

Lucci, Eduardo Schalbach

- (1917) “Fialho de Almeida e o Teatro”, in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, Tipografia da Renascença Portuguesa, Porto.

Malpique, Cruz

- (1957) “Aspectos da Obra Literária de Fialho” in separata de *Revista Ocidente*, nº229, pp. 209-223.

Mateus, Isabel Cristina Pinto

- (2008) <<Kodakização>> e Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida, Lisboa, Editorial Caminho.

Oliveira, Fernando Matos

- (2002) “Fialho de Almeida: Grotesco, Crítica e Representação” in *Ciberkiosk*. Disponível em: <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/foliveira.html>.

- Pimpão, Álvaro J. da Costa  
(1945) *Fialho. Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra, Coimbra Editora.
- Pinto, Manoel de Sousa  
(1917) “O Drama de Fialho” in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, Tipografia da Renascença, Porto.
- Ribeiro, Fléxa  
(1911) *Fialho d’Almeida (Visão Estética da sua Obra)*, Lisboa, Clássica Editora.
- Sampaio, Albino Forjaz de  
(1919) “Fialho d’Almeida” in *Grilhetas*, 2ª ed., Lisboa, Editores Santos & Vieira.
- Santos, Tavares  
(1917) “O Teatro na Obra de Fialho” in *Fialho de Almeida. In Memoriam*, Tipografia da Renascença Portuguesa, Porto.
- Zockner, Cecília Teixeira  
(1974) *A Influência da França na Obra de Fialho de Almeida*, Curitiba, Imprensa da Universidade Federal do Paraná.

### *Obras gerais*

- André, João Maria  
(2004) “A dor, as suas encenações e o processo criativo” in *Sinais de Cena*, vol. 2, Lisboa.
- Aguiar e Silva, Vítor  
(2005) *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- Araújo, Ana Cristina  
(2008) “Opinião Pública” in *Ler História*, nº 55, Lisboa, pp. 125-139.
- Arnaut, Ana Paula  
(2006) “O Todo e a(s) Parte(s): O Prazer do Fragmento”, in *Forma Breve*, nº4, Aveiro.
- Bajtín, Mijail  
(1988) *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento – El Contexto de François Rabelais*, 2ªed., Madrid, Alianza Editorial.
- Barthes, Roland  
(1966) *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70.
- (1971) *Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70.

- (1981) *O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70.
- Baudelaire, Charles  
 (2006) *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio D' Água Editores.
- Benjamin, Walter  
 (1992) "O Autor enquanto Produtor" in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d' Água Editores, pp. 137-156.
- Bradbury, Malcolm e McFarlane, James (eds.)  
 (1978) *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin.
- Brandão, Raul  
 (1998) *Memórias – Tomo I*, Lisboa, Relógio D' Água Editores.  
 (1999) *Memórias – Tomo II*, Lisboa, Relógio D' Água Editores.
- Brook, Peter  
 (2008) *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Buesco, Helena Carvalhão  
 (2001) *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- Coelho, Jacinto do Prado  
 (1975) "Ensino da Literatura e da Crítica Literária" in *Publicação do Jornal Mar Alto*, Caderno nº9, Figueira da Foz.
- Eagleton, Terry  
 (1983) *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, São Paulo, Martins Fontes Editora.
- Guimarães, Fernando  
 (1999) *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores.  
 (2009) *História do Pensamento Estético em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.
- Homem, Amadeu Carvalho  
 (2005) *Do Romantismo ao Realismo – Temas da Cultura Portuguesa (Século XIX)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- Lasswell, Harold D.  
 (2002) "A estrutura e a função da comunicação na sociedade" in *Comunicação e Sociedade*, org. João Pissarra Esteves, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 49-60.

- Leone, Carlos  
 (2008) *O Essencial sobre Crítica Literária Portuguesa (até 1940)*, Lisboa, IN-CM.
- (2005) *Portugal Extemporâneo. História das Ideias do Discurso Crítico Moderno (Séculos XVI-XIX)*, vol. 1, Lisboa, IN-CM.
- Lessing, Gotthold Ephraim  
 (2005) *Dramaturgia de Hamburgo – Seleção antológica*, coord. Manuela Nunes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mariano, Maria do Rosário  
 (2005) “Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosh”, in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 55-65.
- Ortega y Gasset, José  
 (2003) *A Desumanização da Arte e outros Ensaaios de Estética*, Coimbra, Almedina.
- Ortigão, Ramalho  
 (1947) *Arte Portuguesa – Tomo III*, Lisboa, Clássica Editora.
- Park, Robert E.  
 (2002) “As notícias como uma forma de conhecimento: um capítulo na sociologia do conhecimento” in *Comunicação e Sociedade*, org. João Pissarra Esteves, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 35-48.
- Pires, António Machado  
 (1992) *A Ideia da Decadência na Geração de 70*, 2ª ed., Lisboa, Vega.
- (2007) *Luz e Sombras no Século XIX em Portugal*, Lisboa, IN-CM.
- Queirós, Eça e Ortigão, Ramalho  
 (2004) *As Farpas. As Farpas originais de Eça de Queiroz*, coord. Maria Filomena Mónica, Cascais, Principia.
- Rebello, Luiz Francisco  
 (2003) *Teatro Português em um acto: 1800-1899*, Lisboa, IN-CM, pp. 7-13.
- (2007) *Teatro Romântico Português: o drama histórico*, Lisboa, IN-CM, pp. 9-78.
- Rosa, Augusto  
 (1917) *Memórias e Estudos*, Lisboa, Livraria Ferreira.
- Rosenfeld, Anatol  
 (1976) *Texto/ Contexto*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva.

- Santos, Boaventura de Sousa  
 (1993) “Modernidade, Identidade e Cultura de Fronteira” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, pp. 11-39.
- Silva, Filipe Carreira  
 (2002) *Espaço Público em Habermas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Simões, Maria João  
 (2005) “Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco” in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 39-51.
- Steiner, George  
 (2005) *A Ideia de Europa*, Lisboa, Gradiva.
- Thomson, Philip  
 (1972) *The Grottesque – The Critical Idiom*, Londres, Methuen & Co Ltd.
- Traquina, Nélon  
 (2007) *Jornalismo*, 2ª ed., Lisboa, Quimera Editores.
- Tuchman, Gaye  
 (2002) “As notícias como uma realidade construída” in *Comunicação e Sociedade*, org. João Pissarra Esteves, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 91-103.
- Williams, Raymond  
 (1966) *Culture and Society 1780-1950*, Nova Iorque, Harper & Row.
- Wolf, Mauro  
 (2006) *Teorias da Comunicação*, 9ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- Wright, Thomas  
 (1968) *A History of Caricature and Grottesque in Literature and Art*, Nova Iorque, Frederick Ungar Publishing Co. Inc.