

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



**Espaços e imaginário da fronteira em “O Sentimento dum
Ocidental” de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de
Almeida e n’*Os Pobres* de Raul Brandão**

Duarte Nuno Drumond Braga

DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR:
Prof.^a Doutora Helena Carvalhão Buescu

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



**Espaços e imaginário da fronteira em “O Sentimento dum
Ocidental” de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de
Almeida e n’*Os Pobres* de Raul Brandão**

Duarte Nuno Drumond Braga

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2008

Espaços e imaginário da fronteira em “O Sentimento dum Ocidental” de Cesário Verde, em narrativas de Fialho de Almeida e n’*Os Pobres* de Raul Brandão

A presente dissertação visa propor a noção de fronteira como signo central e elemento funcional das seguintes obras de três autores portugueses do fim-de-século: algumas narrativas escolhidas de três livros de contos de Fialho de Almeida, o “Sentimento dum Ocidental” de Cesário Verde e *Os Pobres* de Raul Brandão. A fronteira é nestas obras uma presença fulcral de duas formas básicas: enquanto dimensão do espaço e enquanto ideia subjacente aos fenómenos culturais e literários do finimundismo e do finisterra.

Há nas narrativas dos dois autores espaços fronteiriços quer no mundo rural e natural, quer no urbano. Essas figurações serão representativas da forma como eles lidam com a profunda transformação espacial do fim-de-século português, no sentido de uma alteração das harmonias seculares entre esses dois mundos provocada pela densificação do urbanismo. As relações entre memória e imaginação serão os instrumentos privilegiados para interpretar e superar essa fronteira primacial. Em Brandão a fronteira divide dois espaços ou planos ontológicos: a natureza imaginal e a cidade.

Na segunda parte da tese é explorada a questão do imaginário finissecular que lemos enquanto imaginário da fronteira: o apocalipse e o finisterra. As formas pelas quais, nos três autores, os limites temporais e outros limites que os simbolizam são transformáveis em fronteiras traduzem-se na procura de saídas para lá do confinamento urbano: essas saídas serão o escapismo visionário em Cesário, tentando ver, para além da desgregação apocalíptica das formas e da prisão do finisterra, novas imagens possíveis de renovação espaço-temporal. Em Fialho o investimento será feito sobretudo

na exploração das tipologias humanas e urbanas da fauna apocalíptica, pela própria degradação visual e física que o apocalipse permite. Já em Raul Brandão o finimundismo exprime-se como procura da regeneração dos seres e de uma justificação extra-mundana para o seu sofrimento, simbolizado pela urbe constritora.

Palavras chave:

- | | |
|---------------|---------------|
| 1. Fronteira | 2. Espaço |
| 3. Memória | 4. Imaginação |
| 5. Apocalipse | 6. Finisterra |

Space and Frontier Imaginary in Fialho de Almeida's narratives, in Cesário Verde's The Feelings of a Westerner and in Raul Brandão's The Poor

This dissertation focuses on the notion of frontier as a main symbol and as a functional element in the works of three portuguese authors of late nineteenth century: some narratives from three short story books by Fialho de Almeida, *Sentimento dum Ocidental (The Feelings of a Westerner)* by Cesário Verde and *Os Pobres (The Poor)* by Raul Brandão. The notion of frontier is crucial in two ways: as dimension of space and as an idea that underlies the literary and cultural phenomena of the apocalypse and the end of the earth.

In the narratives of both authors we can find frontier and transitional spaces both in the rural and natural world as well as in the urban sphere. They illustrate the way Fialho and Brandão cope with the profound transformation of space in the end of the nineteenth century in Portugal, which came to alter the secular harmony between those two worlds due to urban growth. The relationship between memory and imagination will be the privileged tools to interpret and overcome this frontier. In Brandão the frontier divides two spaces or ontological plans: the imagined nature and the city.

In the second part of the thesis we will explore the mythology of the end of the century, which we will read as a mythology of the frontier: the apocalypse and the end of the earth. The ways through which, in these three authors, the temporal limits (and other limits that symbolize them) may be turned into frontiers can be translated in the search of ways out of the urban confinement: these will be the visionary escapism of Cesário, who will try to see beyond the apocalyptic detachment of forms and the

prison of the end of the earth (these are new possible images of spatial and temporal renewal). In Fialho this investment will be done specially through exploring the human and urban typologies of the apocalyptic fauna (through the visual and physical degradation that the apocalypse allows). In Raul Brandão the end of the world is expressed as the search of regeneration of beings and as extra-worldly justification for their suffering, symbolized by the constraints of the urban space.

Keywords:

| | |
|----------------|----------------------|
| 7. Frontier | 8. Space |
| 9. Memory | 10. Imagination |
| 11. Apocalypse | 12. End of the earth |

ÍNDICE:

Resumo em Português, p.4

Resumo em Inglês, p.6

Índice, p.8

Agradecimentos, p.9

Introdução, p.10

1. A noção de fronteira, p.15

2. Os espaços de fronteira, p.23

2.1. A cisão social e mental do espaço no fim-de-século, p.23

2.2. Os contos de Fialho: as fronteiras estéticas e genológicas e os espaços de fronteira, p.33

2.3. A cidade e a natureza: os planos espaciais em *Os Pobres* de Raul Brandão, p.59

3. Entre limites e fronteiras: o sentimento do Fim, p.95

3.1. O imaginário apocalíptico, p.95

3.2. “O Sentimento dum Ocidental”: o Finisterra e a visão, p.101

3.3. *A Lisboa Galante* de Fialho: a decadência e o seu observador, p.111

3.4. A conflagração apocalíptica do espaço urbano, p.120

Conclusões, p.130

Bibliografia, p.132

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos Drs. Rui Lopo, Ricardo Ventura e Nuno Rosa pela leitura de versões prévias de alguns capítulos da tese, bem como à Dra. Inês Silva Dias pelas sugestões finais. O Centro de Estudos Comparatistas foi também importante durante o processo de concepção desta tese, uma vez que me permitiu fazer parte do seu grupo de investigadores, facto que reconheço e agradeço nas pessoas dos Professores Doutores João Ferreira Duarte e Helena Carvalhão Buescu, que teve a bondade de aceitar orientar este trabalho.

Introdução

A fundamentação epistemológica do conceito de fronteira tem conformações diversas, e já clássicas, em vários campos das ciências sociais e humanas, sobretudo na geografia, na história e na sociologia. Quanto aos estudos literários, o interesse pelo conceito, para além do que concerne à questão dos períodos literários de transição, parece ser mais recente. Ainda assim, tendo em conta o surto, nos anos oitenta e noventa do século transacto, da produção académica que toma a fronteira como noção fulcral – particularmente na esfera dos *cultural studies* – pensamos ser hoje possível falar numa “tradição da fronteira” nos estudos literários, particularmente na fase mais sujeita a contactos com aquele campo disciplinar (décadas de 80 e 90). Neste contexto, há mesmo quem fale em *border studies* (Hicks, 1991). Esta última vertente, a que subjaz a forte inflexão culturalista dos *cultural studies*, consiste na procura em culturas mistas, fronteiriças, como a *Chicana*, das fronteiras enquanto elementos significativos da constituição do sujeito: políticas, raciais, linguísticas, sexuais, entre outras.

Não se inserindo este estudo nesta área, mas sim na área da literatura comparada, a nossa relação com este tipo de abordagens, bem como com as disciplinas de que primeiro falámos, passa sobretudo pela importação epistemológica de leituras de conceitos comuns (a fronteira e o limite). É certo que tal procedimento caracteriza o olhar comparatista de que aqui desejámos fazer uso, não recuando diante das possibilidades fecundas dos contactos transdisciplinares.

Na literatura comparada, como demonstra Helena Buescu (Buescu, 2001: 21-26), a fronteira é um conceito-charneira, não só representativo da própria “natureza” do pensamento comparatista, optando tendencialmente por fenómenos de “tomada de consciência de fronteiras discursivas e interdisciplinares” (Buescu, 2001: 21), mas

também da sua evolução enquanto um saber que toma essa opção devido à orientação culturológica e histórica que hodiernamente o modela. Julgámos assim necessário teorizar, em capítulo introdutório (*I. A noção de fronteira*) a noção de fronteira enquanto instrumento hermenêutico que permite um olhar multimodo sobre os textos. Um dos aspectos centrais dessa maneira de ler reside na forma como o que parece estático e limitador se pode revelar aberto e permeável, aspecto a que daremos a máxima atenção ao longo deste trabalho, assim decididamente lhe imprimindo uma dinâmica comparatista.

Continuando com estas notas introdutórias destinadas a fundamentar a dimensão comparatista da presente tese, é bom notar que, ainda que os autores estudados sejam todos portugueses, os problemas colocados a partir das suas obras não são redutíveis a uma visão estritamente nacional. Entre outras, as duas questões centrais que estruturam a tese, os espaços de fronteira e o sentimento do fim, transcendem conformações meramente nacionais. Ainda que os mesmos fenómenos sejam por nós situados no local e no mesmo tempo histórico, eles encerram – precisamente por serem fronteiras, imagens particulares de fronteiras – uma multiplicidade de manifestações e de abordagens possíveis que se consubstancia antes de mais, como veremos, nas próprias formas tão diferentes com que Fialho de Almeida, Cesário Verde e Raul Brandão os exploram.

Posto isto, resta ainda dizer algumas palavras em relação a estes autores e ao *corpus* escolhidos. Quanto a Cesário Verde, creio que a maneira mais interessante de hoje o retomar crítica e hermeneuticamente é precisamente a comparatista. Só em relação, só comparativamente, é possível contextualizar e entender de uma forma mais vasta alguns dos elementos fulcrais do seu poema mais famoso, como são o espaço em redefinição, a fronteira e o finimundismo, questões que segundo cremos modelam

internamente este particular texto de Cesário, publicado pela primeira vez em 1880, bem como os textos mais recentes dos outros autores em análise.

Em relação a Fialho de Almeida, trata-se de um escritor em boa medida ainda por estudar. Todavia, o recente trabalho de Isabel Pinto Mateus (2008), que é sem dúvida a peça central da crítica fialhesca, veio contribuir substancialmente para a alteração deste estado de coisas. Esta dissertação não pretende, nem pode pretender, continuar o seu trabalho de interpretação sistemática da obra fialhiana, mas sim desenvolver uma leitura comparativa das suas narrativas, área da produção de Fialho ainda merecedora de atenção. Com efeito, os seus contos (publicados em jornais e reunidos em volume entre as décadas de 70 e de 90), pela notável variedade de espaços e de situações que apresentam, revelaram-se estimulantes na abordagem dos mesmos problemas que apontámos em relação a “O Sentimento dum Ocidental”. Foram escolhidos textos dos seguintes volumes: *A Cidade do Vício* (1882), *Lisboa Galante* (1890) e *O País das Uvas* (1893).

No que respeita a Raul Brandão, o estudo de *Os Pobres* (1906) revela a permeabilidade desta obra aos problemas sócio-morais e sócio-culturais finisseculares da redefinição do espaço que atravessam os contos de Fialho e, em alguma medida, o poema cesárico. Há pois toda a vantagem em serem contextualizadas e comparadas com os textos desses outros autores. No romance são estas as questões fundamentais, ao mesmo tempo que estão já presentes as opções temático-formais pela problematização do sujeito no diálogo interior e pelo estilhaçar das categorias tradicionais da narrativa que vão ser essenciais para a fixação crítica da modernidade de Raul Brandão, com *Húmus*.

Algumas das questões que atrás enunciámos convivem de forma estreita nestes textos, ainda que sentidas e enunciadas pelos três autores de maneiras distintas. De entre

as que tratamos nesta dissertação, as que se afiguram mais relevantes nestes autores são essencialmente a problemática da construção do espaço e da fronteira, a centralidade da figuração da cidade (no que são, na nossa visão, alguns dos autores do último quartel do século XIX com as visões mais intensas do urbanismo moderno na literatura), a dimensão social (de maneiras muito diversas) e o finimundismo. Como vemos, tratam-se de questões fundamentalmente transnacionais, e que caracterizam o fim-de-século ocidental, pois é certo que os textos de Fialho de Almeida, Cesário Verde e Raul Brandão sinalizam a mesma situação histórica, ainda que em momentos diferentes: se Fialho e Cesário se podem ainda colocar, em alguma medida, sob a alçada cronológica da geração de 70, Brandão é já claramente um autor da geração ulterior, e assim as abordagens aos problemas apontados serão diversas.

A nossa perspectiva é então devedora de uma atenção às tensões culturais que perpassam os textos, bem como à sua radicação histórica. A própria noção de apocalipse é um fenómeno “histórico” e cultural transnacional, bem como a mitologia do finisterra (que abordaremos em relação a Cesário) que, embora enforme da auto-ficção nacional, é muito anterior a ela. Para além do mais, a questão do apocalipse, pouco abordada no que toca a Fialho e ao “Sentimento dum Ocidental” de Cesário, creio que constitui um excelente manancial temático de análise.

Em termos da estrutura deste trabalho, optámos por uma divisão básica em dois capítulos gerais. O primeiro visa sobretudo analisar as figurações espaciais das narrativas de Fialho e de *Os Pobres*. No segundo capítulo analisamos a questão do finimundismo, fazendo aqui dialogar os três autores. Ainda que o grande investimento hermenêutico desta dissertação incida sobre as narrativas fialhescas e brandonianas, não esqueceremos Cesário, que surgirá ao longo do primeiro capítulo, quando oportuno,

como um terceiro termo de comparação. De resto, será só no último capítulo que toda a atenção será dada ao seu poema máximo.

1. A noção de fronteira

Autores como Yuri Lotman (1990) ou Michel de Certeau (2002) fizeram notar que a fronteira é um elemento ambivalente, uma vez que gere a passagem entre mundos, pondo-os em diálogo ao mesmo tempo que os permite isolar. Como nota o primeiro autor: "The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs to both frontier cultures, to both contiguous semiospheres" (Lotman, 1990: 136). Certeau afirma algo de muito semelhante em relação ao que crê ser o paradoxo da fronteira: "(...) created by contacts, the points of differentiation between two bodies are also their common points, conjunction and disjunction are inseparable in them. Of two bodies in contact, which one possesses the frontier that distinguishes them? Neither" (Certeau, 2002: 127). Destas concepções depreende-se que a fronteira não é um fenómeno estático, mas um território incerto entre dois outros campos¹. Ela surge-nos assim como uma "entidade" móvel, sujeita a constantes renegociações impostas pelos movimentos dos campos que através dela ao mesmo tempo se tocam e se distinguem.

Esta concepção é comum a conformações teóricas provenientes de outros campos disciplinares, como nesta do geógrafo Benedikt Zientara, onde a tónica repousa precisamente no movimento, no avanço e no recuo constante:

A fronteira não implica uma zona de paragem duradoura, mas sim a paragem perante a falta de condições vitais necessárias, ou então perante a resistência doutro movimento em sentido contrário. A fronteira poderá ser avançada se as condições vitais mudarem nesse sentido, ou então se o movimento em sentido contrário enfraquecer. A mobilidade é portanto um carácter intrínseco da

¹ Lotman (1990) incide particularmente neste aspecto. O carácter móvel da fronteira é dado pelo seu dinamismo semiótico. De acordo com o mesmo autor, esse dinamismo é patente, acima de tudo, no conflito dos fenómenos de fronteira com a rígida codificação imposta pelo centro da esfera semiótica.

fronteira, mesmo se algumas sociedades humanas tendem a fixar demasiadamente as suas próprias fronteiras (Zientara, 1989: 306)².

Mas aqui já entrámos no domínio das condições objectivas de manifestação da fronteira, que o autor identifica em dois tipos diferentes de fenómenos que implicam paragem ou hesitação do movimento: a resistência em relação a um “movimento em sentido contrário” ou a “falta de condições vitais”. O cenário que nos devolve Zientara é o da hesitação diante da fronteira e da fronteira como sendo essa mesma hesitação.

Porém o aspecto central da sua mobilidade reside porventura, quanto a nós, em outra questão que nesta citação se não chega a colocar, que é a da sua ultrapassagem (ou não) por parte do corpo em movimento que com ela se depara. Na verdade, a fronteira é ao mesmo tempo *limite e fronteira*, confinamento ou transitabilidade, se assim optarmos por denominar, respectivamente, os aspectos fechado e aberto da noção ao longo da tese, que é o que faremos. Deparamo-nos, então, com uma segunda ambivalência conceitual que consiste na comum implicação daquelas duas noções, limite e fronteira, que permite que ele dê conta simultaneamente de fenómenos de abertura e de fechamento. Como lembra Boaventura Sousa Santos na sua reflexão acerca do conceito como possível paradigma explicativo da cultura portuguesa (Santos, 1994: 134), as fronteiras podem assumir os aspectos de *frontier* e de *border*, sendo que o último dos quais é aquele que o sociólogo aplica à nossa cultura, nela valorizando não o sentido de bloqueio, mas o de movimento.

Apesar de se constituir também em abertura, o primeiro movimento que se associa à fronteira parece ser todavia o de limitação, o que é corroborado pela evolução etimológica do termo³. A fronteira é antes de mais conhecida enquanto limite na medida

² “A fronteira é constituída pelos inumeráveis pontos sobre os quais um movimento orgânico é obrigado a parar’: é esta a definição de Ratzel (...), o antropogeógrafo mais significativo do século XIX, e esta a sua concepção de fronteira tanto na natureza como na sociedade humana. A origem da fronteira reside portanto no movimento, ‘que é próprio de cada ser vivo; e ela é por isso móvel’ (Zientara, 1989: 306).

³ O termo *fronteira* (de acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado: “De *fron*te + *-eira*, senão mesmo do lat. *frontaria*” (Machado, 1995: 94)) parece indicar originalmente, segundo Zientara, “a parte do território situada *in fronte*, ou seja, nas

em que, como nota Certeau, é uma instância organizadora da própria espacialidade: “From the distinction that separates a subject from its exteriority, to the distinctions that localize objects, from the home (...) to the journey (...), from the functioning of the urban network to that of the rural landscape, there is no spatiality that is not organized by the determination of frontiers” (Certeau, 2002: 123). Neste sentido, a fronteira é limite por remeter para o *outro*, a exterioridade, o que está *para lá de* e por limitar um campo em relação a esse *outro* que é definidor do lugar do sujeito.

Alguns autores, como Samantha Cosentino (Cosentino, 2005), pretendem ver no limite uma marcação mais concreta da divisão da espacialidade, um elemento mais físico do que a fronteira. Nascido duma necessidade de marcar, confinar, o limite (it., *confine*), como afirma Cosentino, seria fruto de uma necessidade de marcar objectivamente, na própria terra ("fortemente radicato alla terra" (Cosentino, 2005) é a expressão privilegiada desta autora para distinguir *confine* de *fronteira*) o termo de uma propriedade ou o termo urbano em relação ao campo. Mas há na sua proposta teórica algo mais que nos interessa reter:

Il confine diventa completamente visibile solo mediante la presenza di segni che lo individuano (...) punti di riferimento come pietre di confine (...) alberi incisi e termini. Il segno di confine, pertanto, indica che qualcuno ha occupato uno spazio e vanta dei diritti su di esso. La conferma dello spazio, infine, assume un ruolo molto importante all'interno di una comunità in quanto, la conoscenza dei propri confini può determinare l'appartenenza o meno e, in alcuni casi, il tipo di appartenenza alla stessa (Cosentino, 2005).

Ou seja, tal como também afirma Certeau (2002), são as práticas humanas (aqui a introdução de signos, “*segni*”) que definem e redefinem constantemente a própria espacialidade (e daí o carácter móvel da fronteira), que talvez não exista antes da chegada comunidade que a encarna e que estabelece, pela fixação de limites, margens" (Zientara, 1989: 306). Desenvolvendo a mesma ideia, afirma Samantha Cosentino: "La fronteira e 'fronte a', è rivolta verso (contro) qualcosa, verso (contro) qualcuno" (Cosentino, 2005). É portanto a face de oposição, de limitação que primeiro se destaca.

o centro da sua semiosfera (Lotman, 1990), o espaço de uma primeira pessoa contra uma segunda ou uma terceira. Num sentido próximo, afirma a historiadora Rita Costa Gomes que se deve “considerar a construção das fronteiras como uma *prática de identidade*, (...) elemento fundamental de uma representação do território (...)” (Gomes, 1991: 385). Esse conjunto de práticas erige-se depois, historicamente, em fronteira política:

A fronteira é, afinal, um tipo de limite particular, cuja história está relacionada não só com factores físicos e de desigual ocupação humana, mas com todo o conjunto de práticas de delimitação territorial protagonizadas pelos diversos poderes que emergem nessas sociedades. (Gomes, 1991: 385).

O conjunto de visões acerca do que a fronteira possa ser expostas por Certeau e Costa Gomes convergem, segundo cremos, no sublinhar do seu valor sócio. Com efeito, ao falarmos de fronteiras falamos de algo que muitas vezes se não deixa ver directamente, e que apenas na surpresa de seus efeitos se desvela. Como afirma Svend Erik Larsen, tal sucede porque a fronteira não é uma *coisa*, mas um *signo*: "Boundaries are never simply given, never simply *there*. They occur or emerge once the conditions for them to produce meaning are satisfied" (Larsen, 2007: 99). Um exemplo claro disto é a mentalidade apocalíptica finissecular⁴, que só pode surgir mediante a acção de um interpretante de um dado sentido: aquele que conhece essa fronteira teve acesso a um calendário (por ele conhecido ou construído) que lhe permitiu *lê-la* no próprio curso do tempo. Voltando ao mesmo autor:

Any given boundary (...) is always a boundary *between* and a boundary *to*, a distinction which is immanent in any material boundary, though not defined by its materiality. Hence, any given boundary met by any agency, human or not, presents this agency with the necessity of an *interpretation*: may it and can it be transgressed or not? (...) Because of this element of interpretation, any boundary produces first of all meaning. No boundary is anything in itself (...).

⁴ Aliás, a ideia de fim de século é, ela mesma, uma excelente imagem da noção abrangente de fronteira porque se estende, ocupa os dois séculos que ao mesmo tempo limita.

A boundary is a meaning-production difference between at least two domains (Larsen, 2007: 98).

As mesmas questões de interpretação aqui apontadas aplicam-se a outras fronteiras que se diria serem evidentes⁵, como o fim da terra e o começo do mar. É necessário, também aí, a atribuição de um valor e a produção de um conhecimento (“a meaning-producing difference between at least two domains”). Como defende o estudioso, a própria noção de que a fronteira separa é também ela fruto de uma interpretação, ainda que nela essa qualidade pareça ser imanente (o finisterra enquanto quebra geográfica), mas na verdade dada pela noção de fim. Daqui poderá concluir-se então que não há fronteiras em si, mas que é o uso da linguagem que as provoca: a referência ao fim da terra e ao começo do mar limita-os e distingue-os para o sujeito. Que eles, em absoluto, sejam indistintos (isto é, só existentes enquanto fronteiras) é uma problemática que não nos deve ocupar aqui.

Mas a forma como iremos desenvolver, ao longo do presente trabalho, esta reflexão passa pela investigação das formas pelas quais essa interpretação implica a assunção de uma determinada imagem, como o são a geografia finistérrea⁶ ou os espaços de fronteira, ou se erige numa construção imagética e cultural mais complexa como o é a noção de apocalipse. Desenvolveremos a mesma reflexão tendo sempre presente a interpretabilidade da dimensão sógnica da fronteira enquanto abertura ou do confinamento, isto é, há que saber interpretar o signo como paragem que permite ou não a passagem, pois dessa interpretação dependerá qualquer confronto. Qualquer

⁵ Não o são porque, enquanto instrumentos de ocupação (espacial) todas as fronteiras são humanas. O espaço nunca pode ser olhado de forma pura, mas como campo onde se inscrevem as várias fronteiras: a política, ou a cultural, enquanto instrumentos de ocupação espacial. Não existem, com efeito, fronteiras na natureza (Zientara, Cosentino, Larsen): todas as fronteiras são humanas, e fruto de uma determinada prática do espaço (Certeau, 2002).

⁶ Depois veremos como essa fronteira pode ter um valor simbólico elevado no seio de uma cultura e mesmo veicular um conhecimento exemplar. Na seguinte passagem d’*Os Lusíadas* assistimos à criação de um imaginário para a cultura portuguesa, em que à fronteira é dado o valor da cabeça, isto é, do direccionamento e do mando de um corpo geo-cultural: "Eis aqui, quase cume da cabeça/ De Europa toda, o Reino Lusitano,/ Onde a terra se acaba e o mar começa/ E onde Febo repousa no oceano" (Camões, 1912: III, 20, p.96).

movimento em sua direcção terá que ser um movimento que toma uma decisão interpretativa: *transito ou não? É um limite ou uma fronteira?*

Depois veremos como esta questão se revelará essencial para os nossos autores. Com efeito, o que encontraremos nos textos em análise serão os esforços para tornar os limites (os espaços de fronteira, o fim do tempo e o fim da terra) transitáveis. Textos como “O Sentimento dum Ocidental” ou *Os Pobres* de Raul Brandão mostrarão que um dos limites mais fortes aí estão presentes será o sentimento de um confinamento urbano numa cidade degradada da qual que é necessário fugir. Nesses textos, bem como em alguns contos de Fialho (ainda que de forma diversa), o confinamento urbano origina um imaginário de degradação que só a transformação do limite em fronteira – abertura para outro plano espacial (a natureza imaginal em Brandão e a visão das “Novas Descobertas” em Cesário, assunção de uma mobilidade simbólica) – poderá renovar.

Mas as formas de pensar o conceito que apresentámos até este ponto, bem como as visões dos autores que a sustentam, cingem-se ao que nós consideramos ser o seu aspecto duplo, no qual é tomada sobretudo como campo intermédio separando duas áreas. Contudo, a fronteira manifesta-se outrossim no seu aspecto múltiplo, no que é separação e comunicação entre elementos vários. Levando a exame as virtualidades conceptuais da noção, de modo a poder enquadrar as suas dimensões mais visíveis, considerámos ser possível discernir essas duas faces, esses dois aspectos de análise, bipartição que não só categoriza algumas perspectivas teóricas acerca da fronteira, como é também um instrumento hermenêutico válido de *per se*, e é por tal razão que será usado em alguns momentos desta tese.

Como já notámos, muitos autores têm olhado a fronteira antes de mais como instância ou instrumento fundamental de reificação, estabelecendo a diferenciação ontológica básica entre um sujeito e um objecto (Lotman, 1990 e

Certeau, 2002). Trata-se de uma linha de leitura do conceito que insiste no seu carácter duplo, face que primeiro cabe destacar, por ser a mais insistente. No dizer de Svend Erik Larsen: "(...) any given boundary (...) is always a boundary *between* and a boundary *to* (...)" (Larsen, 2007: 98). A sua interessantíssima discussão teórica do conceito em questão reincide todavia neste dualismo que prefere vê-la apenas como terceiro espaço entre dois elementos, e nunca enquanto figura do múltiplo. Com efeito, há que notar que a fronteira não é apenas um momento de hesitação entre dois campos absolutamente distintos e estanques, mas um elemento que pode surgir em ou provocar outro tipo de configuração em que há mais do que dois elementos, uma pluralidade cuja convivência é gerida pela presença de múltiplas fronteiras. A fronteira múltipla seria assim, neste caso, não a linha distinta de separação e/ou comunicação entre dois objectos, mas um conjunto de possibilidades de separação e de comutação entre vários objectos. Creio podermos ler desta forma certos fenómenos onde é sinalizada a presença de várias fronteiras activas.

Desenvolvamos os nossos argumentos através de Fialho de Almeida. Os seus contos mostram ser o lugar que várias fronteiras atravessam, onde diversas poéticas agem como traços distintivos que se combinam para formar um resultado não necessariamente uniforme, ou seja, fenómenos de fusão entre estilos e tendências⁷. No entanto, na maior parte das narrativas os traços são mantidos em sua individualidade, isto é, cada livro de contos explora diversas fronteiras estéticas, sendo que o resultado final é uma convivência caótica de estilos, que é o que temos em obras como *O País das Uvas*. Mais adiante (2.2.) tratamos com detenção este fenómeno pelo confronto com os textos, de modo a confirmar a ampla presença da maior parte das poéticas do conto no final do século XIX. Cremos tratar-se de um claro fenómeno da fronteira múltipla,

⁷ Ver um texto como “Conto do Natal” de *O País das Uvas*, onde um hiper-realismo se combina com uma descrição animizante do espaço.

pela convivência entre as distintas tendências do sistema em grande dinamismo semiótico, como lembra Lotman (1990).

Esta confluência não é, como na visão de Álvaro Manuel Machado da literatura finissecular (Machado, 1984), explicável pela lentidão do próprio sistema, ainda preservando moldes retóricos românticos, junto com um naturalismo muito vivo, em adaptação progressiva a alguns “achados” decadentistas-simbolistas. Se este quadro é aplicável a muitos autores contemporâneos de Fialho, seria um erro tentar ler a literatura deste último sob esses moldes. O que em Fialho se passa não é uma lenta adaptação do naturalismo às poéticas finisseculares, mas um uso consciente e paralelo das virtualidades de diferentes linhas estéticas, incluindo o próprio naturalismo. Além disso, a rapidez com que isso é feito nos seus livros, transitando o leitor abruptamente de contos naturalistas ortodoxos para contos de imaginação ou contos macabros (como é patente no já referido livro), não é passível de ser explicada pela noção de um sistema em adaptação lenta e progressiva.

Neste sentido, entendemos como iluminante a seguinte formulação de Boaventura Sousa Santos: a fronteira é o lugar da "promiscuidade de herança e de invenção" (Santos, 2000: 324), que pode caracterizar com propriedade o tipo de *sociabilidade* do conto fialhesco no sistema literário finissecular, em termos da profusão convival de estéticas e mesmo de géneros literários (as fronteiras incertas entre conto e crónica), para que contribui a constante re-inventividade e permeabilidade do conto enquanto género *in fieri* no sistema literário português oitocentista. Como diz Boaventura Sousa Santos: "Viver na fronteira significa ter de inventar tudo ou quase tudo, incluindo o próprio acto de inventar" (Santos, 2000: 323). A fronteira é sempre – lição geral – uma situação de pressão, e também uma situação de intensa criatividade.

Em seguida defenderemos então que a noção (bem como a imagem espacial) da fronteira é particularmente significativa, no duplo formato que delimitámos, nas narrativas de Fialho e de Brandão, de dois modos diferentes: antes de mais, na própria inscrição dos autores num cânone finissecular em grande instabilidade e dinamismo (Fialho é o autor a partir do qual desenvolveremos este aspecto), que permite ver fenómenos de convivência de géneros e poéticas. Em segundo lugar, ela está presente na medida em que as figurações, os problemas e o imaginário da fronteira são centrais nos textos. Desenvolveremos este tipo de análise procurando as manifestações espaciais da fronteira. Aqui exploraremos as ligações entre espaço, memória e imaginação. Já no terceiro e último capítulo, tentaremos surpreender no fenómeno da escatologia fino-oitocentista os espaços-limite que se transformam visionariamente em fronteiras.

2. Os espaços de fronteira

2.1. A cisão social e mental do espaço no fim-de-século

O presente capítulo (2.) será dedicado à análise das figurações topológicas das fronteiras nas narrativas de Fialho de Almeida e n' *Os Pobres* de Raul Brandão. Em termos ainda gerais, quais as suas formas privilegiadas de manifestação nos textos de ambos os autores?

Em Fialho a topologia da fronteira adopta uma imensidade de experiências possíveis, quer da esfera do rural quer da do urbano. Com efeito, as suas narrativas desmultiplicam-se numa grande abrangência cenográfica que vai desde os lugares urbanos degradados até aos domínios das elites, passando pelos cenários rurais da lavoura e pelos espaços incertos das transições: caminhos, estradas e ruínas. Mas a sua

preferência, sobretudo nos textos que estudamos, vai para os ambientes da degradação, em ambas as esferas. É neste tipo de espaços fronteiraços que se dão as situações de risco moral e de violência física que abundam nas narrativas. Contudo, há ainda outro tipo de fronteiras, a que já nos referimos, cuja presença importa assinalar na contística: as estéticas e genológicas.

Enquanto em *Fialho* as fronteiras formam uma geografia exterior, em *Os Pobres* de Raul Brandão há, para além de um cenário exterior, a centralidade de lugares interiores e imaginários. Em termos ainda introdutórios podemos já avançar com a nossa leitura: neste romance a centralidade da experiência do espaço manifesta-se na concepção de um outro plano ou nível, a natureza ou a *Natura*, que existe para além daquele que é sempre presente e que equivale ao urbano. A cidade representa um estado de degradação ontológica enquanto que a aparição de uma natureza *imaginal*⁸ denota um plano mais sensível de ser, isto é, ontologicamente menos degradado⁹.

Estas duas modalidades de representação do espaço e de vivência das suas fronteiras, que iremos tentar compreender neste capítulo, formam parte integrante do que podemos chamar a experiência da alteração da ordem espacial que se opera neste fim-de-século. Espaços rurais e urbanos em redefinição profunda são os que encontramos em *Fialho* e *Brandão* (bem como em *Cesário*), redefinição essa que consiste na cisão interior de um país rural pela entrada em cena da possibilidade de uma nova forma de esquecimento que é o urbanismo moderno. Trata-se de uma alteração da geografia – *geografia* não no seu sentido físico, mas no sentido que lhe dá Edward Said

⁸ O termo é retirado de Henri Corbin (cf. n.77).

⁹ É necessário, neste ponto, explicar – ainda que de forma muito incipiente – esta questão que desenvolveremos em 2.3. Em *Os Pobres* de Raul Brandão existem dois planos espaciais, como já referido: cidade e natureza. A cidade ocupa todo o mundo, tendo sido erradicada a natureza, que apenas pode surgir como entidade fantasmática. O Gabiru é o personagem que no romance gere a aparição do segundo plano, apenas recuperável pela sua imaginação que, como veremos, é também um exercício de memória. Memória e imaginação são os instrumentos privilegiados para a instauração de um outro espaço.

em “Invention, Memory, and Place”: “(...) a socially constructed and maintained sense of place” (Said, 2000: 180).

Mas vejamos com demora em que consiste a alteração de que falamos. Com efeito, estamos diante de obras literárias que exibem os frutos das profundas mutações sócio-económicas do último quartel do século XIX¹⁰, entre as quais há que sobretudo reter, ao que aqui nos interessa, a transformação do espaço social e, conseqüentemente, das suas formas tradicionais e seculares de percepção, pelo aprofundar do desnivelamento entre as esferas do rural e do urbano. A cidade de Cesário e de Fialho, e naturalmente também a de Brandão, é a do pós-fontismo: a urbe dos recentíssimos bairros de operários gerando um novo tipo de miséria urbana que nunca antes em Portugal existira. Não admira pois que os três autores visados na nossa tese possuam uma vincada vertente social, que sejam aqueles que com mais intensidade lancetaram a cidade aflita pelas primeiras maleitas da degeneração social capitalista. Porém, ao mesmo tempo, dos que mais transfiguraram tudo o que na cidade tocaram. Neste sentido, é importante notar que, ainda mal instalado um verdadeiro ambiente urbano moderno, de imediato ele se desdobra num espaço psicológico com uma intensa marca de comum agonismo.

Como lembra Joel Serrão, é necessário procurarmos o eco humano da rapidez do aumento da densidade populacional urbana (que entre 1864 e 1900 duplica, (Serrão, 1908:140)) e de outros acontecimentos histórico-sociais marcantes da segunda metade do século. Olhando para Júlio César Machado, para Eça e para Cesário, é na poesia

¹⁰ Na síntese de Augusto Costa Dias: “(...) a partir, grosso modo, de 1875, o ritmo de desenvolvimento das nossas forças produtivas sofre uma aceleração. Aumenta o emprego da máquina a vapor, base indispensável para a criação da indústria, começam a alterar-se os velhos quadros da geografia industrial portuguesa, ao libertarem-se da servidão dos cursos de água (...) as instalações fabris; valorizam-se e transformam-se, por isso mesmo, certas regiões que dormiam, há séculos, a sua profunda sesta rural e artesanal; a paisagem desanquilosa-se, ganha maior fluidez; facilita-se o estabelecimento de novas indústrias: e, sobretudo nos sectores de produção mais sensíveis aos primeiros influxos do capitalismo (exemplo típico, como se sabe, o ramo têxtil), acentua-se o emprego de maquinaria, pois o fenómeno da concorrência impõe um aperfeiçoamento técnico progressivo” (Dias, 1977: 64-65).

deste último que Serrão vê essa “dor anónima de uma cidade tragicamente humanizada” (Serrão, 1980: 146)¹¹. Mas o que Serrão dá apenas a entender é a rapidez com que a cidade moderna, ainda não completamente “instituída” na capital, é já – de imediato – agónica e psicológica em autores como Cesário (e sobremaneira em Fialho e Brandão, acrescentaríamos). Nestes, o olhar assume uma escolha radical pela representação de elementos de alienação social e psíquica já totalmente modernos que convivem, nesta complexa conjuntura histórica, com elementos arcaicos. Com efeito, a cidade mostra ainda estratos de campo que lhe são interiores: hortas, quintais. Daí a ligação ao campo ser complexa e assumir formas distintas nos três autores, como já veremos, ainda que nos textos em análise ela nos pareça evoluir num comum movimento de interiorização: a cidade com pedaços de campo dentro de si vai, como é manifesto em Brandão, interiorizar, digerir completamente esse campo. Minguando e desaparecendo as hortas e os quintais urbanos da cidade real, nasce a projecção fantasmática da natureza no seio da cidade brandoniana.

Dialoguemos com Edward Said para complexificar a discussão. Há que ver como todas estas formas de alteração da ordem espacial não só recebem no literário um lugar de acolhimento, como são por ele geridas e consagradas, isto é, como a literatura é fundamental para a transformação desses fenómenos em memória cultural. Said discute pormenorizadamente esta questão em “Invention, Memory and Place”:

(...) different kinds of novels derive some of their aesthetic rationale from changes taking place in the geography or landscape as the result of a social contest. (...) subtle and complex is the unending cultural struggle over territory,

¹¹ Vejamos a passagem: “Júlio César Machado, Eça, Cesário (...) convergem na expressão de idênticas inquietações revelando certos aspectos da vivência citadina. *Spleen*, tédio, ganham terreno ao longo da segunda metade do século XIX, a par e passo que se efectiva a urbanização em larga escala. São sentimentos «civilizados», ou seja, característicos dos homens que tiveram de adaptar-se ao crescimento das cidades e que, em dado momento, se sentiram muralhados nelas, como que ludibriados pela aventura urbana. Falta-lhes o ar. Os largos horizontes, a noite estrelada ou luarenta, o ritmo lento do desenrolar dos dias, tradições tornadas hábitos atávicos, e condicionados por uma vida que, mesmo quando urbana, tinha o campo à mão de semear, ou dentro da própria cidade, em cujos quintais vicejavam as couves e as arvores e estralejava o cantar do galo, – tudo isso vai ser substituído” (Serrão, 1980: 146).

which necessarily involves overlapping memories, narratives, and physical structures (Said, 2000: 182).

Como vemos, o autor de *Orientalismo* admite a relevância das duas possibilidades como mecanismos de inter-constituição do espaço geográfico e literário. Mais à frente, no mesmo texto, invocando uma série de momentos e de gêneros da literatura inglesa do século XVIII e XIX, mostra como a questão da propriedade vem sendo literariamente “nutrida”, consolidada, desde o *country-house poem* de Johnson e Marvell até ao romance de Jane Austen: “Property in all four writers is being consolidated; what we watch is the gradual triumph of a social dialectic celebrating the virtues and necessities of a propertied class, which itself seems to stand for the nation at its best” (Said, 2000: 182). E conclui:

In each case the writer remembers the past in his or her own way, seeing images that typify that past, preserving one past, sweeping away others. Later writers, say, urban novelists like Dickens and Thackeray, will look back to this period as a sort of rural paradise from which England has fallen; the beauties of the field are replaced by the grimy, dark, sooty, industrial city. Both the retrospective image and the contemporary one (...) are historical constructs, myths of the social geography fashioned in different periods by different classes, different interests, different ideas about the national identity, the polity, the country as a whole, none of it without actual struggle and rhetorical dispute (Said, 2000: 182).

O que interessa aqui reter é, como defende Said, não só a influência do discurso literário na visão sócio-cultural do espaço, bem como a qualidade ficcional – assente numa escolha do que se quer ver representado – desse mesmo discurso, quer aquele que se debruça sobre o passado, quer o que visa o presente. Ambos partem de uma *escolha* (“myths of the social geography fashioned in different periods by (...) different interests”): são construções imaginárias quer o olhar sobre o passado quer sobre o presente (“Both the retrospective image and the contemporary one (...) are historical constructs”). Nos três autores podemos ver como, no investimento nas figurações da

cidade agónica, enquanto a memória da urbe pré-moderna ainda está a despontar, a ser criada, a escolha recai sobre elementos distópicos que edificam uma cidade “nevrótica” à semelhança do sujeito moderno, o que demonstra como mesmo a visão sobre o presente histórico implica uma escolha e uma construção, visível em Fialho na permeabilidade do cronístico a uma transfiguração animizante do espaço. Analisaremos com atenção as imagens da cidade fialhesca, no último capítulo da tese, em algumas crónicas de *Lisboa Galante*.

No entanto, e centrando-nos agora no rural, é bom não esquecer as coordenadas ideológicas em que estes processos se fundam. A representação da natureza e do campo nos textos em questão é legível em duas frentes: primeiro, num desconforto ideológico em relação ao progresso do urbanismo e da miséria social, manifestado na sublevação de uma consciência religiosa muito próxima de uma nova consciência social, na qual o campo, ou melhor, a natureza surge como a solução (Brandão¹²); segundo, na atenção, que não é tanto uma reacção moral que desenvolverá uma visão simbólica da cidade e da natureza (Brandão), mas um equacionar, de formas diversas, dos resultados já visíveis das transformações económicas e sociais da sociedade (Fialho e Cesário) no qual serão mais “reconhecíveis” as novas realidades objectivas do campo e da cidade. Com efeito, em Fialho não há uma visão moral, mas uma atenção, motivada por um impulso simultaneamente “clínico” e amoral, aos novos corpos sociais marginais – não o ladrão, o assassino e a prostituta de Brandão, elementos de uma marginalidade social “arquetípica” – mas os novos monstros modernos: o anão, o alienado, o homossexual, como veremos em 3.2., na análise de *Lisboa Galante*.

No primeiro caso, Brandão, no influxo simultâneo de correntes ideológicas (que é aliás complexo separar inteiramente) tais como o tolstoísmo, o neogarretismo e o neo-

¹² Sobre estas questões veja-se Vítor Viçoso (1999) e Túlio Ramires Ferro (1984). As conexões entre consciência social e religiosa em Brandão serão discutidas em 2.3..

franciscanismo, vive o idealismo neo-romântico¹³ da natureza como mundo a que urge regressar, facto que nesta obra não origina tanto uma paixão pelo campo como espaço geográfico e social arcaico¹⁴, mas a aparição da natureza como uma dimensão interior e oculta do homem, o que contrasta com a representação de Fialho e de Cesário de realidades concretas urbanas e rurais. Se o campo é, para o autor de *Húmus*, expressamente visionado como o local da simplicidade e da vida verdadeira¹⁵, não será tanto pela sua qualidade de neogarrettista museu vivo da tradição, mas sobretudo por ser a imagem do um estado primitivo a que é necessário regressar através da “renovação evangélica que, apoiada nos santos, nos heróis e nos humildes” instaure na terra o “reino do espírito” (Viçoso, 1984b: 12).

O campo brandoniano é assim edificado num compromisso simbólico entre o espaço moral e humano, habitação do homem livre das peias da sociedade, imerso na vida autêntica, e o espaço simbólico-espiritual, a morada da renovação espiritual

¹³ No que respeita ao neogarrettismo ver: Franco (2000) e Costa Dias (1977); ao tolstoísmo e ao neofranciscanismo: Viçoso (1999) e ao neo-romantismo: Pereira (1981, 1995 e 2003b).

¹⁴ Esta afirmação respeita sobretudo ao romance *Os Pobres*. Outras obras de Brandão aproximam-se de facto do bucolismo neogarrettiano, embora numa leitura pessoal. A automitificação em que era pródigo ajudou a corroborar, junto à crítica, a mitologia do estranho na cidade, cidade que afinal tantas páginas lhe mereceu. Das *Memórias* (vol. III), podemos ler esta passagem onde o autor renega a sua ligação profunda ao mundo urbano, preterindo-o por uma ligação à ruralidade que melhor se presta à desejada automitificação: “Encostado a um muro velho, vi desfilar na minha frente jornaleiros e caseiros, figuras da realidade que se entranharam na minha alma para sempre. Não foi o outro mundo das cidades que me impressionou: ao contrário pareceu-me sempre fantasmagórico. O mundo que me impressionou foi este. (...) tudo aqui está ligado pelas mesmas raízes, o alpendre remendado com velha tábuas, o casebre de lascas grosseiras, a eira de lajedo, a terra, o homem e os bois, e tudo tem o carácter das coisas e dos seres essenciais e remotos e foi cimentado pelos anos. Dura há séculos – e nunca mais acaba” (Brandão, 2000: 12). João Pedro de Andrade acredita nele e segue na mesma linha: “O génio de Raul Brandão sente-se desterrado na cidade. Só a compreende transfigurada, épica ou levando a caricatura a extremos de delírio, como nas últimas convulsas páginas do *Húmus*. Num plano romanesco de relativa coesão, como *A Farsa*, a cidade só lhe sugere seres convencionais ou absurdos, como o Conselheiro, o sr. Caetano ou a mulher do Antoninho, que será depois a figura dramática da Cega. O Antoninho é na cidade mais abjecto e nulo, e desmente à saciedade aquelas reflexões do autor em que ele, opondo a província à cidade, diz que ‘o homem entre a multidão duma grande cidade é só e livre’ ” (Andrade, 1963: 112).

¹⁵ Como podemos ler em *O Padre*, importante opúsculo de 1901, na medida em que é um “anexo” doutrinário d’*Os Pobres*, publicado em 1906 mas composto na mesma altura do opúsculo: “A solidão dos campos, as árvores e os montes, tudo o que é grande e triste, tudo o que torna a vida recolhida e severa pelo contacto com as coisas simples e imensas da natureza, despreza-se. O campo despovoa-se pela vida onde se intriga, pela cidade onde se goza” (Brandão, 1990: 158). Também no romance de 1906, em fragmentos das memórias do Gabiru, está presente esta forma de ver o campo enquanto espaço humano perdido: “Ali as árvores eram minhas amigas, as coisas conheciam-se e eu vivia duma vida convencida, forte, bravia... ¶ Vieram depois as palavras, os mestres, os amigos, e eu nunca mais achei sabor à vida, ate que acordei depois com este grito: Nunca vivi!...” (Brandão, 1984:155).

cósmica. Mas é a primacialidade da questão religiosa que explica que nele o binómio cidade/campo apareça, de forma que cremos inaudita, como uma oposição metafísica, mais do que vivencial e social, como nos outros dois autores¹⁶). E é por essa mesma razão que o pobre é um tipo metafísico, sem história. É-o porque está absolutamente isolado do repositório moral, simbólico e espiritual de onde proveio *in illo tempore*. A sua perda origina não uma situação de incerteza sócio-económica como em Fialho ou Cesário, mas uma queda ontológica.

Por outro lado, é em Fialho que nos apercebemos das complexas ligações sociais entre cidade e campo e das estratificações temporais e espaciais do próprio corpo da cidade. Depois da procissão de figuras alienadas tipicamente urbanas (os noctâmbulos, as prostitutas, as actrizes) em “Madrugada de Inverno” de *Lisboa Galante*, um texto sobre a errância nocturna em Lisboa, aparece-nos isto, já rompendo a alva:

De roda às paradas dos quartéis estridulam de quando em quando as sentinelas. É uma toada triste, como ressaibos de penas condensadas; aqueles alertas correm, reatam-se ‘té cingir a cidade num colar de vozidos lentos, que não lembram a guerra, mas como apelos de reses atravessam os campos, indo bater às casas das aldeias (...) (Almeida, 1927: 278).

Como vemos, o que aqui se processa é uma interiorização da natureza, não de teor simbólico como em Brandão, mas atenta, pelas associações tecidas entre urbe e campo, à realidade das transformações históricas do espaço corporizada na urbe¹⁷. São complexas memórias do campo que se intercalam na cidade, socialcos espaço-temporais da ruralidade e não os fantasmas de árvores e de outros elementos naturais que surgem n’*Os Pobres* que, como veremos em 2.3., são entendíveis enquanto fragmentos de uma *Natura* e não do campo como espaço geográfico definido. Ao contrário de *Os Pobres*, em que o Gabiru procura espaços de fronteira permeáveis à natureza de modo a superar

¹⁶ Discutiremos esta problemática na última secção deste capítulo, dedicada a Raul Brandão.

¹⁷ Veja-se Costa (2004) e Mateus (2008).

uma cisão total entre campo e cidade que se sustenta na consciência de uma quebra civilizacional definitiva, de um limite imposto entre os dois mundos, em Fialho encontraremos uma separação que, como vimos, nunca é total: podem existir infiltrações como as que vimos. Mas onde a convivência entre cidade e campo surgirá é, em boa medida, na própria macro-estrutura dos livros de contos, na qual convivem contos rústicos e urbanos. Em relação ainda ao texto de Fialho, lembremos estas afirmações de Augusto da Costa Dias:

(...) o ruir (embora incipiente) de um velho mundo, de um *Portugal antigo* com seu modo de produção e suas relações humanas bem características. No espaço da vida de um homem, é possível confrontar em toda a sua crueza o passado e o presente. O passado divisa-se a olho nu nos destroços do que ainda há pouco existira e persiste, sublimado, na memória dos que nele nasceram e se criaram; e vê-se, intacto, ou a ser já corroído a superfície nas regiões que dormem o seu plácido sono centenário. (...) O confronto vinha exacerbar o estado de espírito de intelectuais cuja sensibilidade se moldara no pequeno universo que começava a aluir. Às primeiras alterações, eles reagem de forma caracteristicamente ideológica, visionando o fim do mundo, enfermos de alergias que só no mito encontrariam refrigério (Dias, 1977: 68).

O que aqui Costa Dias dá a entender é que toda esta situação de queda e de perda é tanto mais agónica quanto nela é possível verificar-se a presença de elementos em conveniência provenientes de diferentes espaços e tempos, articulando-se de forma imediata (lembrando Said, coeva com o próprio fenómeno) com um instinto de *salvação* pela imaginação, pelo mito, que ultimarão no imaginário apocalíptico.

Esta última questão remete-nos para um dado a desenvolver nos próximos capítulos da tese. Na nossa perspectiva, o espaço em Fialho e Brandão (bem como em Cesário, que só abordaremos no 3º capítulo) vai, em momentos cruciais, revelar serem fulcrais para a sua edificação as conexões entre memória e imaginação como formas de transformação de limites em fronteiras.

Mas não nos interessa aqui especificamente a teorização do complexo problema das relações entre memória e imaginação. Ao longo desta tese serão desenvolvidas leituras dos textos com base nestes conceitos, suportadas por algum pensamento da memória/imaginação, nomeadamente: Edward Said (2000)¹⁸, como já vimos, bem como Henri Corbin (2008), Frank Kermode (1997), Hans Blumenberg (2000), ou mesmo Joel Serrão (1980) *et alii*¹⁹. Leremos os conceitos focando-os pelo ângulo em que o elemento espacial nos surja como determinante, e daí estar sempre presente no nosso horizonte hermenêutico a “teoria da fronteira”: Certeau (2002), Sousa Santos (1994 e 2000), entre outros.

A fronteira que estudaremos neste capítulo (2.) é então esta brecha histórico-social que se abriu no Portugal fino-oitocentista implicando um remodelação profunda do espaço. As literaturas fialhiana e brandoniana reconheceram aqui um fenómeno profundamente apelativo para a constituição do seu próprio universo de referências. Daí a situação de erradicação apocalíptica da natureza pela cidade e a redução da vida a um espaço nulo, o da perda de Deus e da desumanização do homem, (Brandão); daí o

¹⁸ Edward Said, problematizando as questões sócio-culturais que o problema das relações entre espaço, memória e imaginação lhe desperta, chama a atenção para o facto de as experiências fundamentais do espaço e da memória serem (os) grandes núcleos culturais passíveis de reinvenção, de imaginações poderosíssimas que as reconstituem culturalmente: “To this whole matter of memory as a social, political, and historical enterprise has been added a complication, to which I referred above, namely, the role of invention” (Said, 2000: 178). Reconstituições imaginárias de locais dominam a sua configuração primeira, o que, por sua vez, se conexas com a questão da memória nacional.

¹⁹ No que respeita à cultura portuguesa, há um momento privilegiado em que os vectores do espaço, da memória e da imaginação convergem para criar uma particular doutrina poético-filosófica: falamos na teoria da saudade em Teixeira de Pascoaes. Para o alto poeta de *regresso ao Paraíso* a saudade é, nesta fase do seu pensamento, constituída por dois aspectos: o regressivo, a lembrança, e o progressivo, a esperança (isto é, a imaginação criadora). Como afirma em *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*: “A saudade pelo desejo (desejar é querer, e querer é esperar), em virtude da própria natureza do *Desejo*, é também *Esperança*, e pela *Dor é Lembrança*” (Pascoaes, 1988: 47). A natureza é, pela importância que Pascoaes dá à sua presença ao longo da tradição lírica portuguesa, o campo de acção privilegiado para a conjugação dos dois aspectos da saudade. O sentimento saudoso manifesta-se a priori não apenas no homem, mas panteísticamente em todo o mundo natural: “Mas a magia da ausência, o doloroso desejo do amor, casa-se, à luz do sol, com as *flores do verde pino*, com as *aves cantando* e as *ondas grandes do mar*. É a Natureza crucificada na sombra da dor; e é também a dor que floresce num sorriso; a lágrima onde a luz se exalta reflectida... é todo o *bucolismo elegíaco* ou *panteísmo saudoso*” (Pascoaes, 1987: 56). Conviria explorar mais profundamente as ligações entre o saudosismo e a mundividência de Brandão, com fortes contactos com a perspectiva pascoalina. Sobre esta última questão veja-se Pereira (2003b).

profundo investimento numa figuração agónica da urbe nos dois autores, com a predilecção em ver e ouvir as figuras marginais²⁰; e daí igualmente a redefinição do espaço como fronteira múltipla, presente na própria instabilidade e polimorfismo dos espaços (Fialho) geográficos e literários: os contos. As próximas secções do presente capítulo serão dedicadas a desenvolver estas três problemáticas, que aqui introdutoriamente endereçámos, pela confrontação mais demorada com os textos.

2.2. Os contos de Fialho: as fronteiras estéticas e genológicas e os espaços de fronteira

Desde o *In Memoriam* de 1917 até ao final do século XX que a obra de Fialho de Almeida tem pertencido ao horizonte crítico das letras portuguesas apenas de forma incerta e episódica. Esta situação é patente ao traçarmos um pequeno quadro da crítica fialhiana, a partir do qual nos apercebemos que as obras mais determinantes, inteiramente libertas de um tradicional menosprezo, datam já deste século em que escrevemos.

O biografismo – consistindo numa mistura entre fascínio e admoestação moral pelo autor de *À Esquina* –, compreensível nos textos mais recuados, é, ainda assim, por altamente insistente, o traço que melhor caracteriza a fortuna crítica de Fialho. Quanto a nós, os momentos fundamentais desta são o biográfico *Fialho* de Álvaro da Costa Pimpão (1945); seguem-se os trabalhos de Jacinto Prado Coelho (1977), Óscar Lopes (1987) e João Gaspar Simões (1987), nos quais se dá uma natural inflexão teórica para uma perspectiva eminentemente literária, e já não biografista, que vai em busca de uma

²⁰ Note-se, porém, que em *Os Pobres*, nós ouvimos, temos acesso à voz lamentosa dessas figuras, como as prostitutas, que continuamente falam ao longo do seu livro. Porque o narrador brandoniano sente comoção por essas figuras. Já em *Fialho* há uma maior crueza na representação dessas personagens, monopolizadas por um olhar cru que não deixa falar as suas vítimas.

coerência interna²¹ para esta obra tão multifacetada, o que quanto a nós é incompreensão das suas características polimórficas, ideia que em breve desenvolveremos. Mas foi necessário esperar pelo século XXI para serem escritas as três monografias fundamentais sobre Fialho: *O essencial sobre Fialho de Almeida* de António Cândido Franco (2002), *Fialho d'Almeida, um decadente em revolta* de Lúcia Verdelho da Costa (2004) e *'Kodakização' e despolarização do real* de Isabel Pinto Mateus, editado no verão de 2008. Estes livros abrem – junto com artigos igualmente relevantes: Bernardes (2001), Buescu (2001) e Oliveira (2005) – uma nova e decisiva fase da crítica fialhiana, cuja maior virtude é a aposta numa revalorização plural e abrangente do autor alentejano. O nosso trabalho espera naturalmente inscrever-se neste quadro como modesta continuação das perspectivas abertas por estes últimos trabalhos.

Sem sair ainda da esfera da crítica, é fácil constatar a profusão de etiquetas estético-periodológicas nos estudos fialhescos. Uns poucos exemplos serão suficientes para mostrar, sem exaustividade, a confusão reinante no que toca à catalogação do autor. Temos de facto assistido às escolhas por parte da crítica entre as três grandes etiquetas de romântico, naturalista e decadentista, com algumas modulações ou combinações conciliatórias por vezes inesperadas: “romântico materialista-sensorial”; “exemplo típico de realismo integrado, refractado num temperamento romântico” (Coelho, 1977: 151); “Parnassien par l’ideal esthétique, naturaliste par filiation” (Martins, 1954: 6). Já um estudioso como Gaspar Simões opta pelo esteticismo finissecular, ainda que nele reconheça um fenómeno de fusão com o realismo:

Sem aderir ao realismo nem ao naturalismo, passando por cima das duas escolas, vai direito a uma terceira: a escola que se formará no período de decomposição do próprio naturalismo, já a dois passos do decadentismo fim-de-século [...] e fá-lo com tanto mais *genuinidade* que é na obra de Fialho que encontramos a charneira

²¹ Trata-se de uma questão que já vem de trás, como se pode ver neste comentário de António Sardinha: “Talento feito de arrancos e de inquietações arrojadas, à obra de Fialho falta-lhe uma *ideia orgânica* que lhe imprima unidade e consistência dorsal” (Sardinha, 1917: 42).

entre o realismo da ficção mais típica do século XIX e o esteticismo característico da ficção do princípio do século XX (Simões, 1987: 572)²².

Procurando compreendê-lo pelo seu carácter futurante – inserindo-o em correntes de que seria em Portugal o precursor – temos depois o pré ou o para-expressionismo (Lopes, 1987 e Lourenço, 2004) e o pré-surrealismo (Lopes, 1987), entendidos enquanto desenvolvções ou transmutações imprecisas do naturalismo. Já Pinto Mateus (Mateus, 2008) defende o expressionismo de Fialho enquanto estética da expressão²³ *versus* a estética da representação realista e naturalista, que refuta convincentemente como “erro global” (Mateus, 2008: 40) da crítica. É certo que Fialho possui um notório instinto anti-mimético, cuja dilucidação é a via principal para a identificação da sua escrita com o expressionismo, corrente com a qual regista de facto afinidades notáveis²⁴. Em síntese, a catalogação de Fialho tornou-se uma questão altamente complexa, como admite a mesma autora: “Embora ‘rotulada’ e arquivada na prateleira do Naturalismo, a obra de Fialho continua a surpreender os leitores e a desafiar qualquer rígida vinculação periodológica, ideológica ou estética” (Mateus, 2008: 42).

²² Note-se bem esta questão do *genuíno*: todos procuram a genuinidade de Fialho, assumindo assim que há aspectos na sua obra que são *falsos* e outros verdadeiros, uns profundos e outros extemporâneos.

²³ Um dos momentos do livro de Pinto Mateus em que esta questão é discutida com desenvoltura surge no contexto da análise de um conto extremamente plástico, “Noite no rio”, de *A Cidade do Vício*, mas no qual a descrição da paisagem parece nascer, glosando os seus comentários, mais do *olho interior*, e não tanto da mera *impressão* do real, refutando assim a predilecção antiga, já presente no *In Memoriam*, por um impressionismo vagamente definido para Fialho: “O intenso visualismo da linguagem fialhiana, que de imediato seduz o leitor, decorre assim mais da visão interior do que da observação do real” (Mateus, 2008: 197). Tudo seria assim fruto da *expressão* e não da *impressão* nem da *definição*, como já Sardinha havia sugerido, ao propor ser o processo de Fialho um processo de “*expressão* e não de *definição*” (Sardinha, 1917: 44).

²⁴ Pinto Mateus não pretende, com a etiqueta *expressionismo*, “substituir um rótulo – e.g. Naturalismo – por outro – e.g. Expressionismo –, mas tão somente chamar a atenção para a encruzilhada de novos caminhos estéticos que, na transição do século XIX para o século XX, a obra de Fialho reflecte e, em alguns casos, antecipa (...), entre os quais o expressionismo nos parece ocupar um lugar de destaque” (Mateus, 2008: 213-214). Esta leitura ganha consistência com a inevitável comparação com Brandão, onde muitos dos caminhos aflorados por Fialho são prosseguidos. Segue-se uma outra inteligente comparação entre a escrita de Fialho e o expressionismo enquanto corrente literária centro-europeia. Mas desejamos chamar a atenção para a ideia central que sustenta esta leitura, e que é a da expressão do mundo interior como vector fundante da literatura fialhesca, sobrepondo-se à representação mimética do real, ora de tónica naturalista, ora impressionista: “A preocupação de Fialho é (...) a de encontrar a forma de *expressão* da emoção, visível na tensão dramática gerada, na crueza das metáforas e imagens de morte, no recurso à distorção (...)” (Mateus, 2008: 213).

Partindo desta última asserção, não nos interessa tanto veicular uma leitura da obra de Fialho através de etiquetas gerais, porventura sempre insuficientes como a sua profusão parece denunciar, mas apontar na constística uma proliferação de tendências variegadas que, ao nível da *praxis* textual, se mostra mais interessante estudar do que ensaiar uma nova catalogação de Fialho através de amplas etiquetas. Com efeito, cremos que a sua literatura, sobretudo a narrativa, exige que nos concentremos sobretudo na investigação das fronteiras entre poéticas próximas (esteticismo, vitalismo), nas particulares tradições do conto (gótico, rústico, fantástico), nas contraditórias conformações dos ideologemas finisseculares, e não nas grandes etiquetas estético-periodológicas.

Como vimos, muitos dos juízos da crítica, vistos em conjunto, são entre si abertamente contraditórios, o que não se explica apenas pelo ecletismo da obra, mas pelo facto de visarem uma leitura da sua totalidade certas vezes de acordo com uma só escola literária, ou pela modalização de determinada escola, o que é apenas possível preterindo certos aspectos da literatura fialhesca em relação a outros. Já ao nível do confronto directo com o texto narrativo o que parece passar-se é uma proliferação irreduzível de tendências paralelas. Há que ver como Fialho maneja registos estéticos assaz variados sem se comprometer, para além do *momento*²⁵, com as equivalentes ordens de representação do real que cada um deles implica, com a reserva de este processo ser mais frequente na obra narrativa (ainda que os volumes de contos sejam tendencialmente híbridos, englobando crónicas, como acontece em *Lisboa Galante*). O fenómeno deve depois obrigar, segundo cremos, a repensar categorizações gerais demasiado estreitas, que é algo que naturalmente não nos ocuparemos aqui.

²⁵ Daí a predilecção de Fialho pelo conto, que é de facto literalmente um *momento*, e que lhe permite explorar uma certa escola ou temática, sem a prisão do romance, este último implicando um compromisso profundo com a modalidade realista burguesa de representação mimética do real.

E como se concretiza afinal esta polimorfia de que temos vindo a falar? A contística de Fialho constitui um verdadeiro painel onde se encontram em convivência as várias tradições e poéticas do conto oitocentista. O livro *O País das Uvas* é o lugar onde essa convivência nos parece mais notável, pela quantidade de objectos distintos que aí encontramos, ainda que com maior incidência nos “novos estilos epocais”, como afirma J. C. Seabra Pereira:

Se 1893 é o ano em que, após *Gouaches* de João Barreira, a consagração dos novos estilos epocais se estende da poesia lírica para o conto e para os géneros híbridos em prosa (entre o modo lírico e o modo narrativo), em boa parte esse significado histórico fica a dever-se à edição de *O País das Uvas*, de Fialho de Almeida. (Pereira, 2003a: 158).

Neste livro podemos surpreender contos que vão desde o que mais se assemelha ao rústico praticado pelo naturalismo como “Sempre Amigos”, passando pela novela naturalista urbana “A Ruiva”, pela fantasia macabra de “O Corvo”, indo até ao decadentismo-esteticismo com “O Cancro” (de certa forma, também a um certo decadentismo em “Conto do Natal”, como lembra Seabra Pereira (2003a)). Podemos ainda falar em conto de fadas para um texto como “A Princesinha das Rosas” e notar a presença do conto tradicional em “Conto do Almocreve e do Diabo”. Trata-se de uma verdadeira congregação de escolas e de tradições literárias do último quartel do século

XIX²⁶.

²⁶ De acordo com José Augusto Cardoso Bernardes, é possível individualizar nas narrativas de Fialho “três grandes vertentes periodológicas”: um naturalismo *sui generis*, o decadentismo e o realismo rústico. Sobre a forma como se *combinam* essas três linhas podemos encontrar esta reflexão que vem ao encontro da nossa visão: “Não é inteiramente correcto fazer corresponder estas três vertentes periodológico-estilísticas da narrativa fialhesca a outras tantas fases cronológicas do seu percurso estético. Na realidade, está ainda por apurar, com rigor, a data da primeira publicação de grande parte dos contos: a maioria saiu, como se disse, em publicações periódicas (...). Tanto quanto se sabe, não parece possível balizar na sua estética (ao contrario do que sucede na sua produção cronística) fases rigorosamente delimitáveis. Dir-se-ia que o conjunto da obra narrativa de Fialho revela uma tentativa de compromisso entre algumas das tendências mais representativas do último quartel do século XIX (...)” (Bernardes, 2001: 296). De facto, não parece existir uma estruturação cronológica, ou mesmo temática, dos livros de contos. Quanto ao problema da datação, como Lopes (1987) e Bernardes (2001) o colocam, não cremos – tal como opina o último dos críticos – que a fixação da datação das datas das primeiras publicações de cada conto nos devolvesse a visão de um faseamento muito claro de tendências. Não cremos, de facto, que essas datas pudessem, por exemplo, reordenar o caos estético de *O País das Uvas*. Trata-se, afinal, de um experimentalismo estético radical com tendências paralelas e não cronologicamente faseadas.

O conto de Fialho surge-nos então como experiência singular no contexto da literatura portuguesa e, por outro lado, como que o “elo perdido” da evolução de um género. Reescrever (ou melhor, escrever) o percurso do conto português terá que contar com um olhar atento sobre a produção deste autor onde é patente um fenómeno da ordem da fronteira múltipla, como já referimos no primeiro capítulo. E aqui relembremos a natureza de imensa *criatividade* já apontada em relação a este aspecto da fronteira. Aplicando a este contexto formulações de Boaventura de Sousa Santos, a “promiscuidade de herança e de invenção” (Santos, 2000: 324) poderá caracterizar com propriedade o tipo de sociabilidade do conto fialhesco no sistema literário finissecular em termos da profusão convival de poéticas e de estesias, para que contribui a constante re-invenção e permeabilidade do conto enquanto género, o que é notório na sua genealogia portuguesa, feita através de uma progressiva adaptação a escolas literárias, ou seja, às diversas heranças que vai assumindo²⁷ e reinventando (como é visível em Fialho). A produção contística deste autor parece assim reproduzir em um só livro (e.g., *O País das Uvas*) as marcas de todo o processo de constituição do género pela confluência das tendências que historicamente o formataram.

Por um lado, se a presença desta polimorfia refuta uma matriz naturalista central para a contística (vários autores o notaram, por exemplo: Coelho (1977), Pereira (2003a), Mateus (2008)), ela permite, por outro lado, colocar num quadro de referência mais vasto as subtis propostas hermenêuticas de auto-superação em anulação do naturalismo feitas por Óscar Lopes (Lopes, 1987b). Este polimorfismo não pode ser explicado apenas como desvio do naturalismo, em relação ao qual haveria uma evolução, uma transformação em outra(s) coisa(s), mas também como uma proliferação

²⁷ Como afirma Costa Ideias, lapidarmente: “Diversamente do romance, que, em grande parte perfilhou as teorias científicas em voga com o realismo e o naturalismo, o conto português até finais do século XIX raramente se furtou à simbiose entre os remanescentes românticos não raro de cariz simbolista e os imperativos de uma «arte objectiva»” (Ideias, 1997: 97).

de tendências em boa medida paralelas que só faz sentido se entendida como um experimentalismo radical que trabalha um grande número de estésias epocalmente situáveis entre o realismo-naturalismo e as correntes finisseculares, constituindo assim o conto fialhesco uma experiência singular no contexto da literatura portuguesa oitocentista.

Mas há que endereçar rapidamente as questões genológica e temática²⁸, de igual modo relevantes para a nossa interpretação. À intensa mobilidade entre escolas literárias corresponde uma mobilidade dentro dos géneros *menores*: o conto e a crónica, (ou mesmo para-literários, como a crítica), que pela sua configuração histórico-literária – e não por qualquer justificação essencialista do género – mais facilmente permitem essa mobilidade. O conto, historicamente um género de fronteira, de hesitação²⁹ (sobretudo na época de Fialho), ajuda a esta indecisão funcional. Dele explora Fialho as fronteiras com a crónica, a crítica, o apontamento diarístico ou de viagem, ou mesmo com o poema em prosa. Os textos de abertura, quer de *O País das Uvas*, quer de *A Cidade do Vício* não são contos, mas textos situáveis entre a crónica, o apontamento e aquilo a que, à falta de melhor termo, podemos chamar a *fantasia*, não muito longe do poema em prosa. Por exemplo, “Pelos Campos”, do primeiro dos livros referidos, é uma pequena e bem-humorada fantasia primaveril acerca que parte das analogias de matriz neo-romântica entre o mundo vegetal e o humano. A própria hesitação genológica destes textos dir-se-ia que facilita a introdução da variedade, também ela contraditória, de

²⁸ O problema do género em Fialho é também recorrente na crítica, que nunca lhe perdoou a ausência de um romance. Trata-se de um fenómeno hoje muito datado, e que implica não ver o óbvio: que o estro de Fialho tendia para as formas breves e para a ausência de uma unidade macro-textual, ou então para a construção de uma unidade macro-textual polimórfica, como a de *O País das Uvas*. Gaspar Simões chega a chamar-lhe “preguiçoso” (Simões, 1987: 572), o que mostra como a crítica construiu Fialho com uma dose de investimento ficcional quase equivalente à que ele próprio colocou na sua literatura.

²⁹ Diz Gaspar Simões, em afirmação a tomar em consideração, ainda que não tanto pela sua visão de uma teleologia, ou perfectibilidade histórico-literária dos géneros: “mas antes que Eça de Queirós imprima à prosa de ficção portuguesa o seu molde ideal – e data de 1874, com a publicação das *Singularidades duma Rapariga Loira* [...] –, assistimos, paralelamente ao romance, a um movimento, dentro dos limites do conto propriamente dito, que por longo tempo, e pode dizer-se que entrando pelo século XX além, hesita entre a actualidade e o passado, entre o real e o irreal, entre o imaginário e o fantástico” (Simões, 1987: 571).

temas e ideologemas do fim-de-século, na medida em que estes textos de perfil incerto recebem tanto o influxo do panteísmo ou pampsiquismo (“Pelos Campos”), como do neo-paganismo esteticizante (“Pelos Campos”), como ainda do vitalismo de fim-de-século (na fantasia neo-clássica, mas dionisiaca, “As Vindimas”) – textos todos de *O País das Uvas*³⁰. Já na “Sinfonia de Abertura” de *A Cidade do Vício*, algumas destas tendências combinam-se com o cientismo de contornos racistas e eugenistas, na crítica à “raça mal cruzada pelos casamentos consanguíneos” (Almeida, 1991: 11) e com a própria ironização das tendências a-racionalistas finisseculares³¹.

De resto, podemos afirmar que a forte presença destes géneros “menores” na sua literatura é de facto fundamental para a compreendermos melhor, compreensão que passa decisivamente, uma vez mais, pela noção de fronteira, em dois sentidos: o primeiro, a própria origem jornalística, de fronteira (essa fronteira viva e viva forja do literário que é o meio jornalístico para a literatura oitocentista) dos textos, que os configura pragmaticamente, e que lhes treina a imensa mobilidade estético-ideológica que exibem; o segundo aspecto, a oportunidade que neles encontra Fialho de representação de estratos sociais inferiores e de acontecimentos na fimbria da moral burguesa (como veremos já em seguida), o que de igual modo denuncia a sua origem *folhetinesca*, prática de quase sempre do Fialho do texto breve.

Agora que já analisámos questões referentes às estéticas e aos géneros na literatura de Fialho, de modo a entendermos como na literatura fialhesca há fronteiras significativas agindo em planos diversos, passemos à análise dos espaços de fronteira em alguns contos. É porém necessário tecer, antes de mais, algumas considerações

³⁰ Neste conjunto de textos surpreendemos uma visão positiva do campo, sem o elemento humano, puramente sensitivo e pictórico, invulgar num autor em que tantas vezes o campo e o aldeão são tão negativos quanto a urbe e o homem urbano.

³¹ O pampsiquismo, a que primeiro Fialho parecia aderir como fuga ao naturalismo e ao cientismo, vê a sua tessitura analogógica ironizada em “Pelos Campos”: “Duma ocasião, sozinho no meu quarto, eu considerava uma rosa branca que emurchecia num copo, tão triste! Disse-lhe assim: tu sofres! Ela curvou-se mais sobre a haste, aquiescendo, e vi-lhe duas lágrimas nas pétalas. Nunca pude saber quem fosse essa mulher” (Almeida, 1982: 37).

acerca da forma como é gerido o equilíbrio entre cidade e campo na sua contística, retomando considerações expendidas em 2.1.

Com efeito, no nosso conto oitocentista há um fenómeno de longevidade da tipificação espacial da ordem do rústico³² (pondo de parte o facto de esta tipologia de espaço formar toda uma linhagem ficcional em certa medida transversal ao problema genológico). Este tipo de conto teve, entre nós, um peso forte na construção do género, peso esse devidamente reconhecido pela crítica.³³ Ora, em Fialho o conto rústico convive com o conto urbano, lidando o autor com destreza com ambos os cenários e com as diferentes tradições que os enformam. Nos seus livros passamos abruptamente de cenários urbanos para cenários rurais alentejanos. Em termos da macro-estrutura de livros como *O País das Uvas* ou *Cidade do Vício*, existem lado a lado, sem se tocar, lugares de ambos os universos, ainda que em certos momentos, como vimos atrás, a cidade de Fialho não seja de todo impermeável às infiltrações da ruralidade.

Tentando relacionar este fenómeno com as questões já colocadas em 2.1., o que é, antes de mais, importante notar é como a recentíssima cidade proletária foi em Fialho imediatamente integrada numa extraordinária variedade de cenários enquanto experiências totalmente distintas, dos quais um deles será o campo³⁴. Não nos interessa tanto aqui focar a noção de cisão entre espaços naturalmente implicada neste processo mas realçar a sua convivência na macro-estrutura. Se eles historicamente já se

³² O centramento da contística portuguesa romântica no espaço rústico tem alguns dos seus momentos centrais em *Contos do Tio Joaquim* (1861) de Rodrigo Paganino ou em “O Pároco da Aldeia” das *Lendas e Narrativas* (1851) de Alexandre Herculano.

³³ Na perspectiva de um Gaspar Simões, o conto literário moderno português parece nascer apenas no momento em que *definitivamente se rustifica* (Simões 1972: 541).

³⁴ Com efeito, em Fialho há um investimento forte em múltiplos espaços dentro de cada esfera (mesmo estrangeiros, como os andaluzes em “Amores de Sevilhano” de *O País das Uvas*), perfeitamente distintos. Segundo António Cândido Franco, há que distinguir as seguintes preferências do cenário: “espaço urbano proletário”, o “cenário urbano onde se move a classe média”, o rural e os “espaços espanhóis ou espanholizantes” (Franco, 2002: 18-20). Os livros de contos de Fialho são então uma verdadeira fronteira viva entre contos-espaços urbanos (no caso de *O País das Uvas*: “O Cancro”, “Divorciada”) e contos-espaços rústicos (*idem*: “Os Pobres”, “O Anão”, “Idílio triste”, “Conto do Natal”, “O Filho”). Os contos dão conta desta polimorfia cenográfica com várias experiências e universos dentro de cada uma das esferas rural e urbana.

encontram afectados por uma cisão irreversível, a literatura fialhesca emparelha-os numa convivência tão notável quanto a que vimos entre tendências estéticas.

A cidade de Fialho não é a metrópole iluminada a petróleo, em transformação lenta, da primeira metade do século XIX, mas a cidade já industrializada, iluminada a gás do último quartel do século. Para além do mais, a representação da miséria e do trabalho alienado nos contos de Fialho é inconfundível com a situação campesina, ainda que o autor tenha uma predilecção pela representação de seres marginais também na ruralidade, como se pode ver no conto “Os Pobres” de *O País das Uvas*, impressionante descrição crua e transgressora de um encontro sexual entre dois personagens dos limiares, dois errantes, num ambiente campestre mas degradado. Aliás, Fialho é provavelmente, – e tal não pode passar sem ser referido – como nota António Cândido Franco (2002), o primeiro autor português a explorar a fundo os aglomerados proletários que serão depois “adoptados” por Raul Brandão:

A sua primeira paisagem, não pelo número mas pelo significado, é o já aludido espaço urbano proletário, evocando as bizarras perversas dos bairros industriais (...). A pintura viva desta Lisboa escondida e escanzelada, atirada para uma margem recalçada, suficientemente distante dos centros tradicionais do passeio, da habitação e do comércio para passar por invisível, entrou na literatura portuguesa pela pena rude e sem disfarce de Fialho (Franco, 2002: 18).

A literatura fialhesca, enquanto leitura da fronteira entre um Portugal interior e campesino e o novo Portugal industrializado do pós-fontismo, resulta então numa oscilação “pendular” (Serrão, 1980: 145) (qualificativo que o historiador usa referindo-se a Cesário) entre campo e cidade, enquanto que em *Os Pobres* há definitivamente a exclusão do campo e sua interiorização na cidade, originando os fantasmas da ruralidade que aparecem no pesadelo urbano desse romance.

De uma forma diversa dessa obra, os contos fialhescos são uma fronteira viva entre espaços, porquanto repetem literariamente o fenómeno do rasgar geográfico dos

caminhos-de-ferro que definitivamente permitiu a individualização dos dois mundos. É como se o espaço da memória houvesse sido cortado objectivamente no mapa através da imposição agressiva – é Augusto da Costa Dias quem o sugere – das linhas do futuro, os caminhos-de-ferro, a um contexto de harmonia secular entre espaço urbano e rural. Para o mesmo autor foi este fenómeno, o incremento do sistema de transportes mecanizados no último quartel do século XIX, um dos dados que mais veio acelerar as contradições interiores de uma geração³⁵ perante a reformulação do espaço a olhos vistos:

Sofre-se uma época de turvas contradições que se contorcem e exprimem em ideologias as mais diversas, complexas e difíceis de discernir à vista desarmada. [¶] Tal confusão vem agravar-se com o desenvolvimento dos transportes. À medida que os trilhos dos caminhos-de-ferro iam tatuando a paisagem estática, primitiva, aceleravam-se as deslocações populacionais provocadas pela concentração fabril e, no mesmo lance, a proletarização de pequenos industriais e camponeses. (...) mas além de exigência natural das novas estruturas industriais o comboio é ainda, quer na praxis, quer no plano da consciência individual, um subversor das categorias anquilosadas do espaço e do tempo: e instigando ou coagindo homens distantes às reacções mais íntimas, os seus silvos vêm golpear sensibilidade enclaustradas, afeitas a pequenas áreas, com um quadro de estímulos secularmente fixo (Dias, 1977: 70-72).

É com base neste novo fenómeno social e económico que nascem as ideologias finisseculares de idealização literária da ruralidade, sobretudo o neogarretismo e o nacionalismo literário, como desenvolve Costa Dias, que sem dúvida contrastam com a natureza brutal, sexual do campo em Fialho. Contos como “Os Pobres”, com sua violência, parecem replicar a brutalidade civilizada da cidade. Com efeito, neste autor o campo não funciona como alternativa *moral* à cidade nem há – pelo menos não na linha de António Nobre ou de Alberto d’Oliveira – a idealização da comunidade rural que

³⁵ A geração de Raul Brandão, a geração de 90, receberá a herança das profundas alterações do espaço que vêm desde o tempo de Cesário e Brandão: é o que podemos ver em António Nobre, Alberto Oliveira e Trindade Coelho. Se Cesário e de Fialho, nascidos respectivamente em 1855 e 1857, pertencem a uma geração intermédia entre a de 70 e a de 90, Brandão, nascido em 1867, já situável na de 90, pôde assistir a um estado mais avançado da evolução de uma nova forma de ligação mental com o espaço, como atrás desenvolvemos.

permite ver um mundo perdido por detrás de uma linha divisória (simultaneamente a da memória e a dos caminhos-de-ferro). Porém, ainda que não haja uma visão idealizada do campo, existe no entanto um claro investimento na mitologia da cidade como a Babilónia da degenerescência, e mesmo do Apocalipse.

A cidade industrializada e seus novos habitantes (“as deslocações populacionais provocadas pela concentração fabril”) é, no crepúsculo oitocentista, um fenómeno imposto ao sujeito, e daí ser sentido como algo de exterior, a que ele não pertence. Este sentimento de estranhamento é comum e por demais evidente nos nossos três autores, cujo papel é modelar-lhe diferentes respostas diferentes. Estas são enquadráveis num claro incrudescimento da figuração tradicional da cidade como espaço da decadência, vertente comum a muitas das tendências estéticas que permeiam o fim-de-século. Em Fialho de Almeida, onde todo o processo do novo urbanismo tem uma presença notável, na medida em que na sua crítica e literatura o urbano é o mundo do hiper-presente escarpado pelo olho rápido e treinado pelo mundo jornalístico, atento às novíssimas realidades sociais (como veremos com a leitura de algumas crónicas de *Lisboa Galante*), está sempre latente a ambiguidade da questão do carácter moral ou amoral que conduz a sua interpretação desses fenómenos. Dentre os nossos três autores, é o único que promove uma representação gozosa, isto é, amoral das maleitas da cidade, como ficará claro com a análise, no último capítulo, de textos de *Lisboa Galante*. Por outro lado, Fialho está ainda armado do aparelho conceptual herdado do naturalismo no qual o escritor é um juiz das maleitas sociais³⁶, no que não deixa de conferir uma tónica morigeradora ao seu discurso.

Mas convém que analisemos neste momento uma passagem concreta de modo a podermos desenvolver os nossos argumentos. Os textos de *Lisboa Galante* são animados por uma aguda percepção da transformação histórica e social da metrópole. E

³⁶ Desenvolveremos esta questão no último capítulo da tese.

uma das realidades mais observáveis a olho nu nesta nova urbe é a formação de um *lumpen* da sobre-decadência:

A minha residência é triste, por ser glauca e lezardenta a rua, estreito o horizonte, e funambulesca a vida que nesses altos prédios, à roda de mim, de contínuo pragueja, gargalha e luta. Dia e noite há disputas e camisas enxugando por todas essas janelas. Nas cocheiras, terríveis bull-dogs esquartejam ratazanas. Vozes de esgoto, num primeiro andar com tabuinhas, pedem meios *beefs* a quem passa. Casas de prego. Casas de jogo. Casas de passe. Rua curiosa! – um destes desvãos gordurosos, percebem? entalados por comodidade entre duas largas artérias da cidade baixa, antro e despejo aberto aos rodilhões do vício, da miséria e da fome. Mesmo de manhã, por serem altíssimos os prédios, nem lástima de sol ao menos sobredoiira as platibandas, onde jamais alguém viu a sombra dum pardal (Almeida, 1927: 29-30).

Esta passagem, que valia bem a abertura de um romance, é na verdade a abertura de “As ruas – o demónio da vitrine – um adultério cor de rosa”, texto classificável entre o apontamento de crítica social e o conto, já que a descrição da vida urbana deixa desenvolver uma pequena narrativa. Aqui vemos o Fialho hiper-realista e sardónico, mas cujo realismo cede à visão transfiguradora (“vozes de esgoto”), sendo já possível notar em frases como “antro e despejo aberto aos rodilhões do vício, da miséria e da fome” a matriz de Brandão, pelo tom poético das grandes imagens do movimento (“rodilhões, lembrando os “vagalhões de oiro e lama” de Brandão) e pela hipóstase da miséria ou da fome como entidades dinâmicas, formadas a partir de uma abstracção do sofrimento particular. Note-se ainda a frontalidade na representação de um novo estrato social urbano muito baixo e a sua descrição judicativa (“rodilhões do vício, da miséria e da fome”), mas alfim amoral (“funambulesca a vida que (...) pragueja, gargalha e luta”).

Não deixe de se reparar, por outro lado, no pequeno fragmento de campo (o pardal e a “lástima de sol”) que se tenta introduzir, mas impossibilitado pelo

amuralhamento (“altíssimos os prédios”) urbano. Em o “Sentimento dum Ocidental” outro fragmento de campo se introduz de forma muito significativa numa passagem central relativamente à sensação da cidade como prisão: “Mas se vivemos, os emparedados,/ Sem árvores, no vale escuro das muralhas!... (Verde, 2006: 137). Estas imagens têm que ser lidas tendo em consideração afirmações de Joel Serrão acerca da implantação da urbe moderna na viragem do século. Ela preservou ainda, como já dito, até muito tarde traços de ruralidade em diluição progressiva: “Os largos horizontes, (...) uma vida que, mesmo quando urbana, tinha o campo à mão de semear, ou dentro da própria cidade, em cujos quintais vicejavam as couves e as árvores, e estralejava o conto do galo – tudo isso vai ser substituído” (Serrão, 1980: 146). Ora, se em Fialho o pardal e o sol remetem para um *inconsciente* rural da cidade, para uma presença ainda visível de um passado que acaba de se transformar em memória, em Cesário a imagem da ausência de árvores, bem mais dramática e significativa, afirma já o exílio ontológico da cidade moderna que se afirma pela erradicação dos elementos naturais, tal como no autor de *A Farsa*. Mas importa ler a continuação da reflexão de Joel Serrão:

Em vez dos largos horizontes do campo, as ruas sujas, movimentadas e rumorosas; em lugar da noite natural, de Lua e estrelas, a noite artificial, enjoativa do gás; em vez do ritmo estacional e dos anos, o galopar dos dias e das horas, numa pressa, numa «febre» que contagiava tudo e todos. Desse choque entre hábitos ancestrais e necessidades novas, resultam a instabilidade, o desajustamento, acre percepção da solitude. Solitude essa que, umas vezes, se condensa afectivamente no *spleen*, no tédio próprio das cidades, outras, em sonhos de evasão, ou de uma nova comunhão humana a construir peça a pela, desde o princípio (Serrão, 1980: 146).

Estas formas de condensação da *solitude* que aponta, e suas “condensações afectivas” não podem deixar de nos remeter para os nossos três autores. No romance brandoniano a noção de uma “nova comunhão humana a construir peça a peça” manifesta-se na necessidade de encontrar uma realidade (que em Brandão é um outro

plano ontológico, representado pela natureza) onde o sofrimento dos pobres termine. São as imagens da “praia” a que vai desaguar o enxurro da dor humana³⁷ ou a comunidade terrena dos simples que precederá essa redenção final proposta pelas invectivas morais do narrador/Gabiru³⁸. Já n’“O Sentimento dum Ocidental” a comunhão possível será entrevista através da invenção de esposas subtis morando em casas de vidro, isto é, numa matéria urbana renovada, tornada sensível, bem como através de um novo sopro épico redentor, o da “raça ruiva do porvir” (Verde, 2006: 137). Mas esta renovação da sociabilidade humana, com características abertamente simbólicas nestes dois autores, está ausente em Fialho. Ao autor alentejano apenas resta a solução do *spleen* de que fala Serrão, e que motiva a errância pela cidade em busca dos seus aspectos grotescos e pitorescos, como veremos em 3.3..

Expendidas as considerações necessárias acerca da relação entre cidade e campo em Fialho, analisemos em seguida, num confronto mais demorado com os textos, alguns dos espaços, sobretudo rurais, deixando os lugares urbanos para o último capítulo, como acabámos de dizer. Poderemos assim encontrar e comentar mais fundamente as provas textuais para as nossas afirmações.

“O real surge (...) como um espaço proteico, dominado pela metamorfose e pela ilusão” (Mateus, 2008: 200) é uma afirmação de Isabel Pinto Mateus que se pode tomar como uma proposição geral definidora da representação do real em Fialho e não só uma caracterização da construção do espaço no conto “Noite no Rio” de *A Cidade do Vício*,

³⁷ Trata-se de uma das alegorias brandonianas da própria vida terrena. Estudá-la-emos com atenção em 2.3. : “Assim a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério, a onda turva põe as mais fundas raízes à mostra, a torrente leva consigo de roldão a desgraça e o riso; sem cessar carrega este terriço humano para uma praia onde as mãos esqueléticas dos que sofreram encontram enfim a mão que os ampara, onde os olhos dos pobres, que se fartaram de chorar, ficam atónitos diante da madrugada eterna, onde todo o sonho se converte em realidade...” (Brandão, 1984: 51-52)

³⁸ “De rastos! De rastos! Ódio, ambição, gritos, tudo isso é nada! Toda a existência perdida a sonhar, a viver sozinho, absorto em coisas nulas, quando a vida é tão grande e tão simples e se reduz – a amar! (...) chega-te ao homem, teu irmão, até ao mais degradado, com amor, que nele depararás com Deus. Deus vive ao pé de ti, contigo, toca-lo a toda a hora. Que precisas para o sentir? Amor. (...) Vive uma vida simples, a vida de que os pobres se aproximam, com emoção e o teu pedaço de pão negro, olhando o prodigioso mistério, e serás feliz” (Brandão, 1984: 201-202).

ao qual esta afirmação é relativa. Com efeito, é sobretudo por meio do espaço, no qual os contos de Fialho tendencialmente fundam a sua dimensão mimética, que se dá, ao mesmo tempo, a inscrição do real e a ponte para a descrição transfiguradora. Expliquemos: a presença espacial é dada não tanto através da narrativa, mas sobretudo da descrição, processo central em Fialho, instituindo o espaço como uma das dimensões da narrativa mais presentes, inscrevendo assim no texto a marca indelével do real. Ao mesmo tempo, a descrição é o grande veículo para o uso dos processos poéticos fialhescos de transfiguração³⁹.

Entrando no texto, o cenário do conto – e todo ele vive como comentário do próprio cenário, como *cena*, implicando assim fraqueza ou desinteresse pela própria narrativa e uma óbvia valorização da descrição⁴⁰ – é um episódio marítimo, um passeio de barco do narrador com sua amante. A caracterização libidinosa desta última e o cariz da própria cena, que se revela ser um encontro sexual *super flumina*, são entendidos por Isabel Mateus como opondo-se “ao racionalismo e positivismo da civilização moderna, da cidade de que os dois amantes se afastam” (Pinto Mateus, 2008: 203). Todo o conto é então a vivência de uma fronteira altamente difusa, os limites da cidade e o estuário, numa correspondência simbólica entre a viagem durante o poente (o fim do dia) sobre o rio (o limite da terra) e a viagem erótica extra-muros. Nas narrativas de Fialho é, aliás,

³⁹ Ao longo da tese daremos exemplos destes processos. Não teremos, no entanto, tempo para os sistematizar, nem é algo que directamente respeite ao âmbito desta tese. No entanto, cremos ser importante remeter para os trabalhos que já o fizeram, e que apontaram como centrais a “despolarização” do real (Mateus, 2008) e o trabalho com a linguagem (Franco, 2002).

⁴⁰ Sendo uma questão que, a ser plenamente desenvolvida, nos obrigaria uma reflexão demorada, queremos apenas deixar em nota algumas considerações sobre a problemática da descrição nos contos de Fialho. É clássica a tensão narrativa entre descrição e narração (Buescu, 1990: 244). Mais renhida no lugar chamado conto, pelas dimensões reduzidas do espaço tipográfico, pode levar à redução do perfil espacial à vaga silhueta de um cenário. Não assim em Fialho, onde vemos que o espaço é sempre altamente presente, e em que se dá o “desenvolvimento sistemático” da descrição espacial de que fala Helena Carvalhão Buescu (Buescu, 1995). Não só no conto campesino, que impõe a sua singularidade, por não poder dispensar a presentificação do espaço, mas também no urbano. Helena Buescu mostrou, nestes termos, a oposição fulcral entre narração e descrição: “ (...) uma narração acaba porque também começou; de uma descrição nunca pode dizer-se, na verdade, ter tido um começo ou um fim” (Buescu 2005, 244). Esta visão pode, quanto a nós, ser aplicada com proveito à caracterização do espaço no conto de Fialho, pois revela que a natureza da descrição é como que informe e sempre actualizável, como se se tratasse de uma “entidade” superior à acção, não se condensando apenas no chamado fragmento descritivo, mas formando longas passagens das quais parece sair a narrativa, e não ao contrário.

comum encontrar cenários “imorais” ou amorais decorrendo numa fronteira, cujo exemplo mais extremado encontraremos em “Conto do Natal”, que analisaremos muito em breve. Vejamos uma passagem do mesmo texto:

Tinha-se afogado de todo no poente a ultima tinta paludosa da tarde, e uma sombra igual, atravessada de cintilas de estrelas e palpitações de átomos, caía de cima dissolvendo os contornos das coisas, e escorregando na água do rio, que se fizera densa e viva como uma carne de anelídeo, gelatinoso e múrmuro (Almeida, 1982: 25).

Aqui temos a descrição de um ambiente irreal erigido sob o signo de uma dupla fronteira (o estuário do Tejo e o adensamento da noite). A tónica recai sobre o lado difuso das coisas, recolhendo-se a um espaço em imprevistas mutações (“rio (...) como uma carne de anelídeo”) provocadas e geridas pela própria fronteira espaço-temporal, mas sobretudo espacial. Este texto é pois exemplo de um conto totalmente descritivo que, partindo de um espaço localizado, Lisboa vista do rio – inscrevendo assim no texto assim as coordenadas do real – segue para uma viagem que é mais a da transfiguração inquieta do espaço do que a de dois personagens num barco. Mas nessa travessia de um mundo em permanente ebulição será significativa a presença de um espaço fronteiro.

Como vemos mais à frente:

Evitávamos os navios ancorados, como conspiradores em perigo; uma vez ou outra porém tínhamos de contornar alguns desses cetáceos imóveis, que afrontados pela proa pareciam crescer desmedidamente nos ares, multiplicando a confusão de vergas, escadas e cordagens, e acendendo pelos óculos das câmaras, fulgores sanguinolentos de olhos estoirados, sem movimento e sem pálpebra (Almeida, 1982: 30).

A situação marginal dos amantes (“conspiradores em perigo”) ecoa na construção de um espaço ameaçador que se exprime em figurações animalizantes (“cetáceos imóveis”) e num ambiente alucinatório (“pareciam crescer desmedidamente nos ares” (...)) “fulgores sanguinolentos de olhos estoirados”). Como defende Mateus (2008), O

real fialhesco é um espaço proteico, lugar da animação súbita, o reino do ilusionismo, como veremos também com a leitura de “Conto do Natal” de *O País das Uvas*. A nossa proposta de leitura visa relacionar estas características com a presença de espaços de fronteira (num sentido geográfico: estradas, encruzilhadas; num sentido moral: os bairros degradados; e num sentido metafórico: o poente no extremo da cidade, como é o caso de “Noite no Rio”), nos quais a centralidade de uma fronteira espacial, ou mesmo espaço-temporal, parece despoletar o surto de uma imaginação voraz.

Com o breve comentário deste texto vimos um primeiro exemplo de espaços de fronteira e dos vários sentidos que estes podem assumir. Passemos agora, em análise mais demorada, à interpretação de outras narrativas nas quais o espaço é de igual modo uma presença central, despoletando os movimentos essenciais do texto. No conto “O Filho” de *O País das Uvas* todo o movimento se centra à volta de um espaço: o caminho-de-ferro que atravessa o campo, visto na perspectiva de uma velha que espera na gare de aldeia o filho regressado do Brasil. Podemos enquadrar estes dois lugares como espaços de fronteira, por serem sítios de passagem, tais como pontes, estradas, estações, certos ermos. O desejo das figuras em transição que habitam este não-lugar é o de regressar a um *aquém* ou a um *além* dessa linha divisória:

Na sala de espera da terceira classe, entre bagagens e cobertores de lã, dormem aos montes, rabuzanos que vão trabalhar para o Alentejo, os varapaus de castanho atravessados, os tamancos ao lado, os pés descalços, e um cheiro a lobo que se evola das suas saragoças montanhesas. (...) E os mais novos, todos alegres daquela primeira migração (...), esses não param (...); e ei-los estacam diante dos relógios, dos aparelhos de telégrafo, a sala do restaurante cheia de flores, os chalés de hospedagem, e os pequenos jardins dos empregados da estação (...) Dois ou três arranham nas bandurras fados chorosos, melodias locais duma tristeza penetrante, em cujos balanços, gemidos, estribilhos, se acorda o murmúrio dolente das azenhas, vozes da serra, risotas da romagem, balidos do pulvilhal que entra no ovil, todas as indefinidas virgindades dessa sagrada terra da Beira, núcleo de

força, e ainda hoje a mais impoluta ara da família portuguesa (Almeida, 1982: 102).

Apercebemo-nos então de uma tensão básica na formação do espaço na narrativa, consistindo num desnivelamento entre o lugar da acção decorrente e o campo espacial projectivo, feito das esperanças e das memórias das personagens, sonhando com o torrão natal (“murmúrio (...) das azenhas, vozes da serra”) ou com a partida (“primeira migração”). Esta estrutura parece ser gerida pela presença de um espaço de transição que mobiliza a consciência de uma *fronteira*. As figuras que encontramos na gare trazem todas na consciência a noção da hesitação sobre uma fronteira, espaço de indeterminação onde tudo pode acontecer. Nela espera a velha espera o filho, num cenário com varias experiências e figuras:

Alguns nem a escutavam [à velha]. Outros passageiros sorriam-se da sua papalva ingenuidade. E o mais bondoso era um soldado em transferência, do 23 para o Buçaco, parvo e sozinho, que havia chegado de Coimbra e na Pampilhosa aguardava o trem da noite, para a Beira, que o desembarcasse no luso. Esse era um pobre tarimbeiro, um cavador roubado às bouças pátrias, e que ao ver a velha, coitado, se recordava talvez de sua mãe. Ouviu-lhe tudo, o pobre diabo, a história dum porco que morrera à velha antes da Páscoa, o filho no Brasil vai em dez anos, cartas saudosas, infelicidades, doenças... e agora, não tendo feito fortuna, o filho torna para convalescer um pouco em Vacariça (Almeida, 1982: 101).

Certo é que esta hesitação espacial se manifesta outrossim como mobilidade mental e cultural, em que vários tempos, espaços e experiências coexistem: o Portugal profundo e arcaico da velha e dos *rabuzanos*, a memória do filho de regresso do Brasil marcando a experiência da emigração portuguesa. A gare de província congrega os resultados das transformações sociais do último quartel de Oitocentos, com a mistura entre grupos e classes num espaço que a velha tenta compreender mas cuja dimensão de *não-lugar* (Augé, 2005), ainda que historicamente incipiente, não logra alcançar. Também Certeau intui esta faceta da fronteira: “A middle place, composed of

interactions and inter-views, the frontier is a sort of void, a narrative symbol of exchanges and encounters” (Certeau, 2002: 127). No mesmo sentido vai a seguinte afirmação de Boaventura Sousa Santos: "Viver na fronteira é viver em suspensão, num espaço vazio, num tempo entre tempos." (Santos, 2000: 322). Nestas considerações é menos importante a noção de fronteira como mera divisória entre dois ou mais campos do que a noção de um território intermédio ou de um terceiro espaço, no qual o seu carácter plural (remetendo para a fronteira múltipla, a convivência de vários objectos em transferência: “interactions and inter-views”) convive com a presença de um hiato ou vazio (“void”) dado pela própria hesitação que é aqui histórica, social e mental. O terceiro espaço é a própria fronteira enquanto espaço autónomo, lugar narrativo (“narrative symbol”), permitindo a convivência do vazio com o múltiplo. Saindo da gare sem o filho, que entretanto sabemos que morrera na viagem, a velha é cilindrada por um comboio. Ela é assim esmagada, literalmente, pela própria fronteira, temporal e espacial, cujo carácter indeterminado ou vazio não pode habitar, uma vez que não compreende a presença de uma transição histórico-social em processo que o lugar representa⁴¹. São estes os mesmos comboios que literalmente rasgaram o país no último quartel do século XIX, sendo que a sua morte sacrificial simboliza a morte do velho Portugal e sua transformação em memória. A consciência da fronteira, que marca todas as personagens, não pertence à velha (ou pertence-lhe de forma errada), o que implica uma falta cujo resultado é a morte.

Espaços de fronteira mobilizam encontros com um novo *conhecimento*, como quer Charles May (May, 1994) – de forma drástica, como vimos no último conto – o que por vezes é em Fialho feito através de um confronto com o desconhecido, com o

⁴¹ Isabel Pinto Mateus regista neste conto “um dos momentos mais significativos” da “mundividência pessimista” de Fialho (Mateus, 2008: 245). A morte da velha é, para esta autora, a “expressão dramática, paroxística (...) de um mundo desespero perante um Progresso tão devastador quanto inútil” (Mateus, 2008: 245).

*outro*⁴²: as figuras proscritas, os que de várias maneiras se evadiram da comunidade, recebendo a marca do grotesco. Em contos como “Os Pobres” e “Conto do Natal” de *O País das Uvas*, dão-se esses encontros com os errantes ou os marginais que cometeram a *hybris* de chegar de *além* da fronteira. A ultrapassagem de uma divisória moral ou geográfica configura a morte ou a total alienação social dos que se evadiram do espaço comunitário.

No segundo dos contos, o personagem da mendiga errante desempenha o papel de guia do leitor até um pequeno quadro de um dramatismo intenso. É a figura que nos conduz ao próprio conto, que nele nos introduz. E assim o *voyeurismo* de um terceiro elemento que parece, inicialmente, pesar na narração transforma-se no *voyeurismo* de um leitor que ocupa esse papel. A figura demite-se, para que possamos tomar o seu lugar. E o que vê ele?

A cena com que o leitor se vai deparar, através do olhar da velha, é um verdadeiro quadro de horror, que se dá na zona limítrofe da vila e dos costumes: um parto num vão de escada de uma casa em ruínas, velado por uma figura masculina, que tenta sustar, à força de violência psicológica, os gritos da mulher. O espaço de fronteira é aqui uma inversão do espaço “fixo”, ruínas simulando casas, tal como o quadro pintado será uma inversão do nascimento jubiloso do Messias, desta vez esmagado contra as rochas junto a um riacho. O encontro com o *outro* é aqui, como enuncia Propp (2003), com o “doador” de conhecimento. Mas esta figura é aqui negativa, invertida – trata-se de uma invertida Sagrada Família dadora de um conhecimento *fatal*: Ele “(...) é encontrado por

⁴² Sobre esta questão do encontro na fronteira, veja-se um trabalho de Erik Van Achter, que, tentando descortinar a estrutura latente no conto português moderno, identifica a presença da fronteira e de espaços de transição como sendo significantes para a própria construção do perfil português do conto moderno: “People meet somewhere and stories must happen somewhere. This meeting place can very often be characterized as “in transit”, a borderland, the special place which comes into being near a frontier to form an entity on its own. Only in transit do we meet people who have a story to tell (...), which can be ghostly or ghastly or both at the same time. The *estalagem* in Minho [“Singularidades de uma rapariga loira”], the Docas near Tagus rives [“Confidência Barreirense” de Teresa Veiga], the railway station in Tunes [*idem*]” (Van Achter, 2007: 56).

acaso, a maior parte das vezes na floresta (...), ou então num campo, numa estrada, na rua” (Propp, 2003: 133). Espaços de fronteira portanto, onde se pode deparar com um outro tipo de conhecimento, o do horror. O *dénouement* do conto consiste no inesperado que vive das nossas expectativas quanto a um título no qual se reconhece uma narrativa exemplar: o Natal⁴³. Somos chamados, tal como os pastores e os Magos, a assistir a uma revisão do nascimento de Cristo através do olhar da velha na qual o que nos é transmitido é a impossibilidade de uma *segunda vinda* a um mundo tornado definitivamente opaco, tal como as pedras nas quais o bebé é esmagado. Mas vejamos algumas descrições de perto:

No primeiro plano há terras de vinha, olivais muito negros, e colinas redondas com moinhos. Para as bandas da Vidigueira risca a neblina um traço negro, que deve ser a torre do relógio – depois, à direita, uma mancha de cal, o cemitério. Lentamente, à medida que o raio de visão se prolonga no horizonte, os outeiros complicam-se, as formas perdem sua delineação traço por traço, e toda a cordilheira dir-se-ia pintada numa sucessão de panos de teatro, a cinza claro, e gradações mais e mais desvanecidas (Almeida 1982, 116).

A cena é a de uma fronteira: há uma estrada, passando ao largo de povoações, um espaço em ruínas. A descrição foca-se na própria visão (“à medida que o raio de visão se prolonga no horizonte”), num afastamento progressivo, como notou Vasco Graça Moura, da ordem do cinematográfico, para que contribui o uso constante do presente do indicativo (Moura, s/d: 10) e que nos delimita o cenário em diferentes planos: a fronteira entre a habitação dos vivos e dos mortos, entre a povoação e os espaços marginais. Vejamos como prossegue a sua descrição:

Oh, que sossego! Uma divina essência, abstracta, etérea, vem oscular as urzes e as levadas. Do seio das negridões, de quando em quando, brotam suspeitas de formas

⁴³ Também neste conto os espaços de fronteira podem ser lidos como lugares a que também é conferido um valor temporal. Lugares onde se espera, passa, como estações e pontes, distinguem-se de outras tipologias espaciais por essa noção de tempo que inspiram. De facto, o espaço-limite deste texto é uma fronteira de espaço-tempo, a véspera de Natal, altura do ano em que se tradicionalmente se dão os prodígios e os milagres. É também a presença dessa fronteira espaço-temporal que vai provocar o horror no leitor, ao serem defraudadas as suas expectativas.

vagabundas, a branco-cinza; esboços de sonhos, almas erráticas que debandam, noitibós que se acolhem, friorentos na noite, às pedras das ruínas... (Almeida 1982, 117)

A descrição da natureza, que se aproxima da concepção de *Natura*⁴⁴ (“uma divina essência”), desenha uma animização súbita da natureza que se enche de lampejos de consciência, mas numa tónica inquietante (“formas vagabundas”, “almas erráticas”). Na verdade, este lirismo é todo ele repassado de uma ironia cruel (“Oh, que sossego!”), se tivermos presente o que vai acontecer em seguida. Estas incipientes vozes da *Natura* são analogias que não representam o contacto simpático entre homem e natureza, mas sim o comum encarceramento, o aborto de vontades que não logram despontar no mundo, e que, como diria Brandão, “querem falar, mas não podem”⁴⁵. O corte violento de algo que igualmente começava a despontar, o recém-nascido, é anunciado analogicamente nestes “esboços de sonhos” e “suspeitas de formas” que nunca se cumprem. Entretanto, o ambiente fantasmático cada vez mais se vai adensando. Mais à frente, lemos:

Todas aquelas brancuras vem do extremo horizonte aos olhos da mendiga, por suspeitas, desagregadas das formas, abstraídas do resto da paisagem, e todas poderiam interpretar-se como efeitos da neve, de luar, d’água dormente, tanto a neblina enche de fantasmagorias a noite, e presta uma alma incoerente àquela cenografia de balada (Almeida 1982: 117).

Nesta passagem as cores (“brancuras”) e os movimentos de entidades incertas dominam sobre as próprias formas que assumem (“desagregadas das formas, abstraídas do resto da paisagem”) e sobre o próprio espaço de manifestação. Sabemos que estamos num terreno fronteiro, onde o real se metamorfoseia rapidamente e de forma inquietante. Aqui a fronteira suscitou um poder de transfiguração alucinatória que

⁴⁴ Desenvolveremos esta concepção em 2.3., em relação à natureza d’*Os Pobres* de Raul Brandão.

⁴⁵ Aqui mais uma vez vemos a matriz de Brandão: a natureza conspira com os homens para o abortar das formas nascentes (Cf. o conto “Primavera Abortada” de Raul Brandão de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*).

delineia um ambiente pesado (onde começam a entrar códigos de leitura da esfera do gótico: “cenografia de balada”), mas ao mesmo tempo confuso (“alma incoerente”). Com efeito, há um “extremo horizonte” que funciona como linha, como fronteira da visão – como já notámos – de onde procedem entes informes e onde a inquietação começa. Tudo começa assim no espaço de fronteira. A acção é preparada, originada na descrição, motivada pela presença de uma fronteira. Mais tarde, já na cena do parto:

Os gritos da mulher tinham cessado: lento e sinistro, o homem voltara a acocorar-se perto da fogueira, com uma expressão de campónio perverso, meio animal, meio humana, onde o brilho dos olhos punha uma sagacidade extraordinária. (...) Mas nem por isso a paisagem tinha ficado cristalina. Coisas opacas brotavam dos terrenos, formas dormentes, que pareciam vaguar nas ouvielas moles dos farrejais. Perto, nos choupos, havia gestos de angústia e de imploração; saíam vozes da água, preguiçosas e místicas como trenos, e certas troncagens tinham expressões humanas na noite, que perturbavam de morte o arregaçado (Almeida, 1982: 122).

Como vemos, o espaço comenta e propicia a acção. É por ele que sabemos o verdadeiro estado das coisas. Aumenta a tensão e prenuncia a acção. Agora, no preciso momento que precede o infanticídio, as vozes da *Natura* falam mais alto, tornam-se humanas (“gestos”, “vozes”, “expressões”). Mas, se lermos com atenção vemos que se tornaram independentes da natureza: elementos irreconhecíveis (“coisas opacas brotavam dos terrenos”) que se soltaram, instaurando definitivamente um ambiente de pesadelo. Os “gestos de angústia e de imploração” não têm sujeito definido, saem “vozes da água, preguiçosas e místicas”. E quando chegamos ao momento do sacrifício sem sentido, toda a agitação do espaço cessa, embora não cesse “o clima de pânico e sofrimento que é, na enfiadura de Camilo, a alma das narrativas superiores de Fialho” (Franco, 2002: 20), explorado por uma cruel ironia (“suavíssima lenda”):

Mas veio-lhe de repente uma veneta, e bruscamente, com um resfolegar de bezerro, escavacou o pequeno contra a rocha. (...) foi um momento, aquilo, e

todas as coisas voltara, ao êxtase hibernal de instantes antes. O homem ainda esteve curvado um pouco de tempo, sobre os atasqueiros glácidos do rio – uma solenidade pairava ao fundo do espaço – ‘té que afinal saíu das ervas, com o cadáver suspenso pelos pés, todo sangrento, um cadaverzinho d’infante recém-nascido, roliço e roxo, cuja boquinha ria d’innocência, e cuja alma devera estar-se incorporando àquela hora no cortejo d’eleitos, que todos os anos vem, com o menino Deus, refazer na crença dos simples, a suavíssima lenda do Natal (Almeida, 1982: 124).

Em conclusão, consideramos que este texto invulgarmente forte, combinando uma representação crua de acontecimentos extremamente violentos com traços do horror e do fantástico, prenuncia o dolorismo cósmico de Raul Brandão, em que o mundo é visto como mergulhado no mal que é o seu barro primeiro: um mal ontológico⁴⁶, portanto. Ele está impresso na própria animação dolorosa das formas: “(...) os troncos das árvores parece que estrebucham, como os famintos de Londres, numa bebedeira de ódio, truculenta” (Almeida, 1982: 116). Porém, ainda que a linguagem e os motivos da miséria em Brandão sejam os de Fialho, e dele porventura procedam, o primeiro vai dar-lhes, mais expressamente, o sentido metafísico de um miserabilismo ontológico através do discurso filosófico que se espraia ao longo de toda a sua literatura e que tende a afogar a narrativa (tal como a descrição em Fialho), como é claro em *Os Pobres*. É certo que, ao contrário de Brandão, se ausenta de Fialho a tendência para o filosofar constante acerca da natureza e da origem do mal. Neste autor a tendência para a representação do sofrimento, ainda que derive de um pessimismo ainda mais radical do

⁴⁶ Esta visão ontológica do mal está, quanto a nós, intimamente ligada à imaginação animalizadora dos personagens, como vimos neste conto, no qual a figura masculina possui “uma expressão de campónio perverso, meio animal, meio humana” (Almeida, 1982: 122). Todos os homens são “regressões nostálgicas”, para usar uma expressão de *Lisboa Galante*, a animais. Tudo neles é instintivo e programado, sem qualquer livre-arbítrio. Com efeito, Fialho aglutina de algumas das ideologias em moda no último quartel do século, hoje vistos como tendo contornos pouco interessantes, ou mesmo perigosos: determinismo absoluto, pseudocientismo, eugenia e racismo. Mas tudo isto ajuda a formar o quadro em que regressa o finimundismo pela aproximação da data redonda e mágica de 1900: o mundo é mau *a priori*, essencialmente pérfido, e aproxima-se do seu fim natural enquanto organismo biológico. Não será pior agora, mas apenas mais caótico e mais degenerado. Exploraremos esta questão no último capítulo da tese.

que o de Brandão – precisamente porque não procura soluções, não transforma essa presença do mal em discurso questionante – é sobretudo um veículo para a representação de situações extremas, que não têm um sentido moral, como em Brandão, mas sobretudo amoral. Qual a moralidade a retirar deste último conto? Apenas a negação de qualquer intervenção divina no mundo: não há salvação possível para as figuras humanas, ontologicamente pérfidas e animalescas⁴⁷, num universo sombrio, muito ao contrário do autor do *Húmus*, sempre em busca de uma teleologia divina que justifique a presença do mal no mundo.

Com efeito, enquanto Brandão parece apontar para uma ultrapassagem do mal através da evasão para um plano transcendente⁴⁸, em Fialho o mal é imanente e insuperável, pois não existe transcendência de qualquer ordem, como este conto parece apontar. É por esta razão que a imaginação fialhiana é essencialmente da ordem do *infernal* e do *inferior* (como diz Matos Oliveira, “um *rebaixamento* da representação racional do mundo” (Oliveira, 2005)), modelando um inferno que é sentido como natural e não como absurdo. Daí toda a poética fialhiana do grotesco, a animalização das personagens, o gosto da figuração do crime, da miséria e da doença. Para Brandão o mal, que caracteriza a experiência mundana, é absurdo e motivo de revolta metafísica. Na terceira parte deste capítulo, que imediatamente se segue, exploramos algumas

⁴⁷ “(...) lento e sinistro, o homem voltara a acocorar-se perto da fogueira, com uma expressão de campónio perverso, meio animal, meio humana, onde o brilho dos olhos punha uma sagacidade extraordinária” (Almeida, 1982: 122).

⁴⁸ “Assim a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério, a onda turva põe as mais fundas raízes à mostra, a torrente leva consigo de roldão a desgraça e o riso; sem cessar carrega este terriço humano para uma praia onde as mãos esqueléticas dos que sofreram encontram enfim a mão que os ampara, onde os olhos dos pobres, que se fartaram de chorar, ficam atônitos diante da madrugada eterna, onde todo o sonho se converte em realidade...” (Brandão, 1984: 51-52). Nesta passagem a figuração de um plano transcendente, de um céu como prémio para o sofrimento glorificante. Em passagens como a seguinte parece apontar-se para um paraíso na terra, que seria fruto da conversão geral dos homens à santidade, que implicaria o fim da exploração do homem pelo homem: “Ama, ama a teus irmãos e vê-los-ás transformados e cheios de beleza: mesmo nos mais secos irás encontrar coisas inesperadas; ama a natureza, os montes, as pedras – e verás que espectáculo sublime; ama, que sentirás a mão de Deus pousar sobre a tua cabeça. Torna a vida simples e serás feliz. A tua vida não custará gritos; o teu pão não será furtado a bocas famintas” (Brandão, 1984: 203-204).

destas imagens brandonianas do mal ontológico, de que a cidade é sem dúvida a grande figuração no livro *Os Pobres*.

2.3. A cidade e a natureza: os planos espaciais em *Os Pobres* de Raul Brandão

A perplexidade que os dois antigos comentadores canónicos de Raul Brandão, João Pedro de Andrade (1963) e Guilherme de Castilho (1978), manifestam em relação à indefinição do espaço no romance *Os Pobres* – misteriosa interpenetração de cidade e campo – é compreensível ao tomarmos em conta o momento histórico em que essa crítica se inscreve, mas sobretudo os modelos literários que valoriza: o romance português dos anos 50, com suas categorias de espaço e tempo claras e definidas. Castilho e Andrade, ambos afeitos a uma matriz literária realista, gostariam de ter em Raul Brandão uma base homogênea para *esse* romance português do século XX. É incómodo que o autor reclamado como um dos antepassados da escola neo-realista seja incapaz de construir espaços e situações narrativas concretas e personagens verdadeiramente individualizadas⁴⁹, como ambos lhe recriminam. Por outro lado, a consciencialização da importância do autor de *Húmus* para o novo romance que desponta entre os anos 60 e 70, mais atento às questões da fragmentação narrativa e egótica, é ainda incerta nas obras destes críticos, embora já invocada por Andrade para

⁴⁹ “Dentro do mundo de sonho e pesadelo em que vivem tais personagens, as coisas não têm contornos, os seres não têm feições: umas e outros vivem uma existência fora do tempo e do espaço, uma vida ausente de conteúdo humano; são meros funâmbulos que reproduzem a voz sempre repetida do seu mestre.” (Castilho, 1978: 141). Aquilo que Castilho recrimina ao autor da *História dum Palhaço* aquilo que (fora o episódio mais romanesco d’*A Farsa*) virá a ser um dos dados mais significativos da literatura brandoniana. Andrade, por seu turno, apresenta esta complexa explicação para a indefinição espacial no autor do *Húmus*: “A criança que se fechava no sonho ao defrontar ‘o pobre extraordinário’ que era afinal o vulgar pedinte das estradas, transformara-se no homem que presenciava as misérias da vida, as da cidade e as do campo, as do corpo e as do espírito. Pode agora falar dos pobres, porque os conhece. Alguns passam para os seus livros sem retoques, como o Cego das Uveiras e a Bruxa das Portelas, que aparecem no *Portugal Pequeno* e no *Pobre de Pedir*. E como os conhece da aldeia e da cidade, os seus livros situam-se num lugar indeterminado, meio cidade, meio campo, como neste trecho de *Os Pobres*: ‘Noite negra o Hospital entaipa a cidade: árvores, noras humedecidas, donde sai a frescura do chão, montes solitários, parece que os proíbe aos desgraçados...’” (Andrade, 1963: 44).

justificar as “imperfeições” do luso eslavo. Esta desconfiança em Brandão como romancista tem o seu acme em João Gaspar Simões, que o vê como “a antítese do romancista” (Simões, 1971: 109). Mas a situação não se prolonga nos seus hermeneutas mais recentes e incontornáveis, como Vítor Viçoso (1999), Maria João Reynaud (2000) ou J. C. Seabra Pereira (1981; 1995; 2003b), que vão definitivamente consagrar o carácter futurante do romance brandoniano.

Com efeito, parece-nos que a questão do espaço em *Os Pobres* (1906) tem de ser vista de outra forma: o que surge como indefinição espacial aos olhos daqueles críticos deriva do facto de o espaço nesse romance ser edificado não segundo os parâmetros da representação mimética do real, mas sobretudo enquanto dimensão aberta à imaginação, à alegoria e ao símbolo. Com efeito, mais do que mero conjunto dos “componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção” (Reis e Lopes, 1990: 129), a dimensão espacial é constituída sobretudo por elementos que reenviam para uma dimensão *outra*, ora simbólica, ora exemplar.

São dois os planos espaciais do romance: a cidade e a natureza. Denominamo-los como planos, não porque constituam uma bipartição básica que agrupe lugares existentes num contínuo geográfico, mas por serem elementos que representam diferentes estados de ser. A cidade representa a alienação total do homem, exilado da sua dimensão fraterna e espiritual que é, por sua vez, representada pela natureza. Assim, ao contrário do que afirmam Castilho (Castilho, 1978) e Andrade (Andrade, 1963), o espaço não é uma categoria confusa da narrativa, mas uma questão estrutural⁵⁰ e estruturante da mesma, que consiste na coexistência dessas duas ordens simbólicas que encontram as suas imagens no tradicional binómio “cidade” e “natureza”.

⁵⁰ Como afirma Seabra Pereira, “Mesmo aí [em Andrade e Castilho] o louvor, nunca irrestrito, dava lugar a algum registo de malogro perante características afinal estruturais e antecipatórias na escrita, na composição e na visão de Raul Brandão” (Pereira, 1995: 271).

Por um lado, o primeiro plano está presente nos vários quadros narrativos relativos às personagens do Gebo, do Gabiru ou das prostitutas⁵¹, bem como na descrição da urbe, que poderíamos caracterizar como evocativa⁵²; por outro, o acesso a um plano natural é geralmente operado através da voz do narrador ou das meditações gabirescas (tendencialmente em fusão, como veremos). Quando analisarmos as figurações da natureza desenvolveremos o carácter estrutural destas mudanças de plano que dependem da introdução da voz do Gabiru na voz do narrador.

Assim, quando irrompem os elementos naturais no seio do ambiente urbano, causando a misteriosa indefinição que começámos por referir, é uma outra forma de existência ou mundo outro que com eles desponta, parecendo originar uma intersecção na representação dos espaços. Uma das primeiras e abundantes introduções de um imaginário natural, e neste caso rural, no seio da própria imagética da cidade, encontramos-la na seguinte passagem:

⁵¹ Da *História dum Palhaço* (1896) para *Os Pobres*, a obra literária imediatamente posterior, o intenso monólogo interior, tendendo a espalhar-se sem mesura por todo o livro, é delegado – como estratégia de circunscrição – nos capítulos que agrupam os “monólogos doutrinários” (Pereira, 1995: 274) do Gabiru (óbvia desenvolvimento da figura de K. Maurício), ainda que a sua voz tendencialmente se infiltre na do narrador. Ao mesmo tempo surgem os quadros narrativos, de carácter fixo (o quadro das prostitutas, o quadro do Gebo), que não havia no primeiro livro. Ainda que haja uma clara continuidade entre os capítulos respeitantes a cada quadro (por exemplo, em relação ao Gebo, há no capítulo II, a apresentação da figura; no c. V- degradação progressiva do Gebo e sua família; no c. X, a morte da mulher), a narrativa é repetitiva, as mudanças significativas são poucas, havendo por vezes apenas um aprofundamento do já exposto, como entre o capítulo II e o V. Os efeitos poéticos da ciclicidade e da repetição acabam por tornar-se tão ou mais relevantes do que a sequencialidade narrativa. A cada capítulo encontramos o Gebo entregue ao gesto eternamente repetido de pedir. A repetição infiltra-se até mesmo nos subtítulos dos capítulos: II: O Gebo; V, X e XVII: História do Gebo, nos diálogos: “- Ó Gebo!/ – Anh?” (Brandão, 1984: 61 e 81) e nos períodos repetidos com ligeiras modulações: “Heis-de tê-lo encontrado, esse velho gordo, de cabelos brancos estacados e um ar de aflição que faz riso e piedade” (Brandão, 1984: 57); “Heis-de tê-lo encontrado, esse velho de cabelos brancos estacados, aos empurrões na vida e com um ar de aflição que faz riso e piedade” (Brandão, 1984: 61).

⁵² Em relação à narração, há que modalizar um pouco as seguintes afirmações de Andrade: “não narra: evoca, desdenhando a intriga, no que se aproxima de certas concepções novelísticas actuais” (Andrade, 1963: 99)). Com efeito, como afirmámos na nota anterior, a narrativa faz-se sobretudo em quadros paralelos, dos quais não se poderá dizer haver uma progressão forte em termos da intriga, mas em todo o caso, secções concretamente narrativas do romance. De resto, a questão da “evocação” parece-nos mais pertinente para caracterizar alguma descrição no romance, sobretudo aquela que visa dar uma visão panorâmica da cidade. O que a caracteriza é, com efeito, um epigramatismo poético, processo tipicamente brandoniano, que aos olhos de quem esperava descrição surge como indefinição, como este, d’*A Farsa*: “um imenso e esfarrapado burgo de pedra e de sonho” (Brandão, 2001: 13).

Na noite negra o Hospital entaipa a cidade: árvores, noras humedecidas, montes solitários, parece que o proíbe aos desgraçados: como um velho sumidouro espera, guarda, construído de pedra e num brasido por dentro, todos os que sofrem, santos, pobres, mulheres perdidas e heróis (Brandão, 1984, 56).

Logo aqui podemos notar que não estamos diante de duas geografias distintas e horizontalmente separadas, mas diante de dois planos, duas modalidades de espaço que se interseccionam. Note-se, com efeito, a estrutura do primeiro período, referente à cidade, no qual estranhamente se sobrepõe, entre dois pontos, uma oração referente ao mundo campesino (“árvores, noras humedecidas, montes solitários, parece que o proíbe aos desgraçados”). Ao mesmo tempo que a urbe representa um ambiente de opressão para os seres (o confinamento é claro em formas verbais como “entaipa”, “guarda”), estes constantes rasgos visionários da natureza (ou mesmo da ruralidade, neste caso) entreabrem para um espaço primordial que é sentido como uma libertação inalcançável (“árvores, noras humedecidas, montes solitários, parece que o proíbe aos desgraçados”).

A presente parte do capítulo (2.2.) será dedicada a investigar porque não estamos diante de espaços concretos, mas sim de planos simbólicos. Para isso teremos que olhar sistematicamente para as figurações de ambos de modo a tentar entender como isso é feito. Analisemos em primeiro lugar as urbanas, nas quais podemos encontrar duas modalidades: lugares que à primeira vista parecem existir como realidades decalcadas do urbano real, mas que revelam ser elementos pouco sujeitos ao realismo mimético, e a dimensão simbólica, condensada nos símbolos centrais do Hospital e da Árvore.

A cidade de *Os Pobres* é, à primeira vista, uma entidade monolítica. Em *História dum Palhaço* (1896)⁵³ – que antecede *Os Pobres*, sua segunda obra de fôlego – esta característica é já presente (“Nínive construída duma só pedra enorme e negra”

⁵³ Em *História dum Palhaço*, centrada na exploração de uma estética decadentista e pré-expressionista, já podemos assistir à indistinção do universo de pertença de cada espaço, através de um onirismo descontrolado pelo qual se fundem elementos urbanos e semi-rurais, todos eles disfóricos à maneira d’*Os Pobres*. Porém neste livro a descrição admite um maior número de elementos particulares – como na caracterização dos arrabaldes da cidade, onde convivem ravinas, vales, montanhas, lagoas – do que no livro seguinte, dos quais este se desfará em prol de uma maior abstracção do espaço.

(Brandão, 2005: 30)), e transita para o livro de 1906: “Noite... remorsos, sonhos, soou a vossa hora! De blocos negros se constrói outra cidade... há ainda claridades esparsas, que a sombra calada, a tactear, de súbito afoga sem rumor” (Brandão, 1984: 63). Uma uniformidade pós-industrial alastra ameaçadoramente: “Em volta a cidade é odiosa, pedras sobre pedras, muros atrás de muros. O céu fica muito alto e só se vê das trapeiras. (...) Andam-se léguas e a cidade não acaba, envolta em fumo cada vez mais negro e riscada de chaminés cada vez mais altas” (Brandão, 1984: 56). A urbe é cósmica, cobrindo horizontal (“Andam-se léguas e a cidade não acaba”) e verticalmente (“O céu fica muito alto e só se vê das trapeiras”) o campo da visão. Ao atentarmos em passagens como estas apercebemo-nos do carácter simbólico desta situação. Esta cidade que não parece ser contida por um mundo fora dela e a irreal erradicação (ou ocultação) da natureza são, com efeito, a face mais óbvia de um espaço que é totalizante por representar uma particular condição de ser. Sobre esta questão, atentemos nas seguintes afirmações de J. C. Seabra Pereira:

A convulsão dostoiévskiana da miséria física, anímica e social (...), bem como da contingência ética e espiritual sob o efeito da fé oscilante em Deus (...), ganha uma configuração fantasmática e nevrótica na imponderável sordidez da «cidade» (*História dum Palhaço, A Farsa, Os Pobres*), da «vila» (*Húmus*) e da aldeia (*O Pobre de Pedir*) – espaços civilizacionais decadentistas sujeitos a uma reelaboração anti-esteticista e expressionista (...) (Pereira, 2003b: 279).

Interessa-nos realçar como o estudioso nota que os espaços em Brandão são sempre manifestações simbólicas que remetem para um conteúdo doutrinário de “contingência ética e espiritual”, mais do que meros cenários para a acção. Esta leitura afigura-se-nos importante, se posta em confronto com a de Vítor Viçoso, pela qual a cidade d’*Os Pobres* se codificaria apenas “em função de dois campos semânticos antagónicos: o dos ricos e o dos pobres” (Viçoso, 1999: 211). Seria assim a estruturação social a prevalecente na sua edificação simbólica. No entanto, na nossa leitura – tendo

sempre em mente que a questão social é em Brandão dependente da moral e religiosa⁵⁴ –, ela é construída sobretudo numa tónica moral. Representa a condição degradante em que o ser humano é deixado após a perda das referências morais e espirituais que aparecerão ao longo do livro alegoricamente representadas na natureza. O antagonismo social parece ser, neste contexto, mais o estado resultante dessa queda e não tanto a sua origem, pelo que o drama social remete sempre para o drama ético e espiritual⁵⁵. Brandão não estrutura socialmente o seu romance porque não explora as causas histórico-sociais que conduziram ao estado que descreve, nem procura visionar uma saída – evolução ou revolução – através de canais igualmente sociais, mas sim através de uma espiritualidade dolorista que implica um aprofundamento vivencial do miserabilismo, pelo qual os pobres, como afirma Viçoso, se tornam o “continente de vida espiritual capaz de transformar o mundo” (Viçoso, 1999: 210). Estes são apresentados como tipos ontológicos⁵⁶ cujo mundo é a cidade (o seu plano próprio e original), como filhos da queda de um estado de pureza original e não como vítimas de determinada conjuntura económica. Ou melhor, essa conjuntura opressora é que é

⁵⁴ A decadência social tem a sua origem na queda moral, como terá na reorientação ética e espiritual o caminho para a sua superação. A perda das referências morais e religiosas criou e tornou legítima a acção negativa no campo social: “A vida artificial [isto é, a sociabilidade do mundo moderno e o *social* num sentido geral] é que transformou o homem. Da vida artificial é que nasceu o orgulho, é que nasceram a ambição, os erros, o crime – e até a piedade. Se todos vivêssemos da verdadeira existência – o homem seria feliz” (Brandão, 1984: 202). Como vemos, o “pecado original” é o descentramento ético, raiz da degradação e do mal-estar social. O remédio proposto para a pacificação social é a refontalização da Igreja (cf. *O Padre*) e, como Tolstoi, a instauração de uma utopia rural e comunitária da fraternidade e da santidade: “O homem enredou-se de tal forma na ambição, no ódio, na guerra, que perdeu o sentido da vida – tão simples e tão larga – e que deixou de ver Deus, sempre presente ao seu lado. Para o encontrar, precisa de voltar ao amor das coisas simples e grandes – ao amor dos seus irmãos, da natureza, de abrir o seu coração a esse fluido misterioso” (Brandão, 1984: 201-202); “Como se pode redimir tudo isto? Pregando o Amor. Só o Amor nos pode salvar” (Brandão, 1984: 202).

⁵⁵ Veja-se esta passagem referente a uma cena de *bas-fond*: “Aquela porta aberta para a tragédia e para o escárnio fica em frente do Hospital. As mulheres dos ladrões e dos soldados moram ao pé da dor. As paredes negras e húmidas – mãos ao roçarem-nas deram-lhes aflição, gritos abalaram-nas – foram construídas do mesmo sonho e da mesma pedra de que é feita a vida” (Brandão, 1984: 67). Como vemos, a tónica recai na questão da exclusão social, mas dada através de elementos abstractos que veiculam o estado constitutivo e inelutável (“tragédia”, “dor”) de uma tragédia social com origem num descabro moral. Não se trata aqui de um fenómeno social combatível através da melhoria das condições de vida do proletariado. Comentaremos a mesma passagem em breve e com maior detenção.

⁵⁶ “Elas [as prostitutas] sabem que nasceram para sofrer e resignam-se: o esgoto é necessário. Tudo na vida se alimenta de gritos, como as raízes na terra se sustentam de água. Enganam-nas e não se queixam. É o fado” (Brandão, 1984: 95).

visionada como (fruto de) uma queda moral irreversível, como atrás sugerimos. Desde sempre seres cativos a essa vida, procuram recordar-se (através do Gabiru, que cataliza o Sonho) de uma existência primeva e natural.

Segundo Vítor Viçoso, a cidade é “pontuada por signos dispersos de uma industrialização degradadora, ali domina a lei implacável do mais forte que, nos seus propósitos hedonistas ou sádicos, nos aparece como uma espécie de depredador insaciável” (Viçoso, 1999: 211). Em relação a esta asserção é bom notar que, ainda que muito do discurso d’*Os Pobres* esteja vinculado à ideia da *struggle for life* (e.g., os capítulos dedicados ao Gebo), a figura do outro opressor, do rico, está apenas implicitamente presente. Este não existe (não é visível) porque não sofre. Apenas os pobres existem, porque sofrem⁵⁷: só a dor é vida, só ela vivifica⁵⁸. A invisibilidade da alteridade social confirma a sina dos pobres como inalterável, permitindo que a Dor, enquanto potência redentora, triunfe. Sem a presença visível do opressor que, pelo confronto social, os poderia levar à revolta, os pobres dão livre curso à sua *via dolorosa*. Da mesma forma, a cidade é um estado aparentemente imutável, uma dimensão ontológica. Com Viçoso, cremos que o antagonismo social é obviamente um vector importante da obra, mas não a ponto de a codificar “em função de dois campos”. Os dois campos estão presentes, mas não são o dos ricos *versus* o dos pobres, mas sim a cidade *versus* a natureza, representando estes a codificação temática e ideológica mais

⁵⁷ “Só as criaturas que sofrem são dignas de viver, e na verdade são as únicas que vivem” (Brandão, 1984: 109).

⁵⁸ Uma passagem determinante em relação a esta questão é a seguinte: “A dor dá a vida e não é a própria vida: cria, redime, obra prodígios e nada há que se comunique, que convença, que torne os homens irmãos, como ela... Para onde vão pois todos esses gritos, unidos num só grito? Visto que nada se perde, que é que se sustenta no infinito com essa enxurrada de lágrimas? Deus?” (Brandão, 1984: 78). A dor é simultaneamente o fundamento do ser, ainda que se salvguarde a transcendência deste último em relação a ela (“A dor dá a vida e não é a própria vida”), e daí a hipótese de um plano transcendente em que a dor deixe de ser um fenómeno constitutivo. Ao mesmo tempo ela é uma via redentora, que parece passar por uma nova consciência ética e uma nova fraternidade espiritual (“nada há (...) que torne os homens irmãos, como ela...”). A vivência da dor como caminho espiritual parece ter como efeito a nutrição de um criador que a colocou no centro da experiência humana de modo a ser ontologicamente sustentado por ela, numa reversão que *quase* faz do criador uma criatura: (“que é que se sustenta no infinito com essa enxurrada de lágrimas? Deus?”).

profunda entre a vida simples e santa do passado pré-industrial (a natureza) e a decadência espiritual e humana pós-industrial.

A entidade colectiva que dá nome ao título deste livro não vai nele aprender a revoltar-se, como em obras posteriores (o *Húmus* ou *O Pobre de Pedir*), mas a encenar a moral brandoniana, enformada por um misto de tolstoísmo e neofranciscanismo (o culto da santidade e da simplicidade) e da moralização das novas realidades sociais na Encíclica *Rerum Novarum*. Este conteúdo doutrinário é patente na aprendizagem que o Gabiru irá fazer ao longo da obra, pouco a pouco alternando o seu exílio no mundo do sonho, que contrasta com o embrutecimento dos pobres, com a consciencialização da existência de forças sociais e morais em emergência. Ao contrário do que defende Guilherme de Castilho (Castilho, 1978), que não encontra qualquer ordenação no pensamento gabiresco, há de facto uma progressão, que vai desde uma aceitação do mal como algo de natural⁵⁹ até à promoção de uma comunidade de almas simples, como amparo para esse mal inelutável – na natureza – na medida em que os animais e as árvores são, pela sua *simplicidade*, a imagem alegórica, de filiação neofranciscana, dos espíritos simples dos pobres⁶⁰.

São, do mesmo modo, as intenções morais e espirituais do romance (explicando a presença da linguagem alegórica que mais tarde discutiremos) que concorrem para o efeito de exemplo universal de vida urbana degradada que é representado nesta cidade (uma cidade sem nome), com tipos igualmente universais (o mendigo, a prostituta, o ladrão) e sempre reconhecíveis. De facto, nunca conhecemos o seu nome, mas apenas estas descrições breves de um espaço irreal (“a cidade não acaba”) e obsessivo (“cada

⁵⁹ Veja-se este fragmento do capítulo IX - Filosofia do Gabiru: “Não contrariem a vida. Nós somos uma torrente, que deus criou para um fim... assim nascerão criaturas que incarnarão o Mal, dirás... Pois que o mal tenha também a sua boca e que fale sem gaguejar” (Brandão, 1984: 112).

⁶⁰ Leia-se a seguinte passagem que muito em breve comentaremos: “Cada criatura nascida traz consigo uma fonte, fio de água humedecendo a frincha duma pedra ou levada impetuosa e aos jorros. É ela que tira à vida a sua secura. Em certos seres pobres e simples quase se ouve essa água correr tão amavelmente, que dá vontade de nos chegarmos à sua beira. É emoção. Minai, não na deixeis secar” (Brandão, 1984: 52).

vez mais negro (...) cada vez mais altas”). São, além do mais, quase inexistentes as marcas identificadoras de um contexto português⁶¹. Podemos pensar que um anti-realismo programático fez a cidade perder nome e nacionalidade, tendo como resultado a *megapolis* descomunal e sombria onde impera o capitalismo nivelador de quaisquer especificidades culturais. Mas o que é importante reter é que a consciência aguda da dilaceração (moral) da modernidade é colocada – pelo seu carácter exemplar (que em breve desenvolveremos) – como fenómeno transnacional, o que é ausente em autores da mesma época com uma comum postura metafísica que com Brandão dialogaram, como é o caso do autor do *S. Paulo*.

Acresce dizer, em relação à perda do contexto nacional, que o autor (ainda) não está interessado na evocação de paisagens ou de figuras do universo português, que usará maravilhosamente em *Os Pescadores*, *n’As Ilhas Desconhecidas* ou nas *Memórias*, mas antes na imaginação de espaços civilizacionais disfóricos. É preciso ver o que isto significa no contexto finissecular onde se praticou a recordação de lugares imbuídos dos signos da pertença afectiva a uma pátria, ou a uma particular região. Com efeito, só no último capítulo (“O Natal dos Pobres”) surge, surpreendentemente, um contexto claramente português, e como tal identificável porque rústico. De resto, todo o

⁶¹ Nos artigos jornalísticos preparatórios d’*Os Pobres*, publicados no *Correio da Manhã*, podemos já ver a cidade desse romance inteiramente desenhada, chamando-se Lisboa, e infestada de restos de campo: “A noite dá a Lisboa aspectos curiosos de pelintrice e de miséria: becos que parecem bocas desdentadas, por onde trágicas figuras se diluem, no negrume, vielas esfaqueadas na casaria e a que um lampião dá um aspecto macabro de sitio de conspiração e de assassinio. Por vezes, entre o montão de casaria esfuracado de janelas, um pedaço de campo surge desolado, com duas ou três oliveiras ressequidas e espectrais. Mas o que sobretudo me encanta nas noites de vadiagem são as escadas negras, onde vultos desaparecem, súbito tragados pelo silêncio. Na escuridão dos portais ou especadas às esquinas, meio afogadas na treva, criaturas esperam, envoltas no manto misterioso da sombra – figuras um pouco diluídas, a que as arcarias fazem nicho, como santas carcomidas de velhas catedrais” (rubrica “Sextas-feiras”, de 25/1/1895) (*apud* Viçoso, 1984: 15). Encontramos nestes textos outras coisas de interesse, como uma defesa neo-garrettiana da ruralidade como contraponto ao horror pela cidade, como se pode ler num texto de 1892 da *Revista de Portugal*: “É necessário que a Humanidade repouse num banho de rusticidade” (*apud* Viçoso, 1984: 12), ou neste outro: “Há duas maneiras de viver: como os ambiciosos de Balzac, sem preconceitos, ou cultivando árvores numa quinta ignorada, perdida na terra” (“Uma Carta” in *A Arte*, 1898) (Viçoso, 1984: 15).

romance parece apontar para a extinção apocalíptica do extracto campesino da humanidade numa fauna urbana da degradação.

Dir-se-ia que os efeitos ainda incipientes do capitalismo em Portugal são transfigurados em aspectos extremos de desamparo social que, descontando o forte investimento emocional brandoniano que os enforma, não atingiram nunca, historicamente, as dimensões das *cosmopolis* (como a londrina, a imagem oitocentista predilecta da nova Babilónia) a que Brandão parece querer aproximar a sua. Olhando o fenómeno como imagem dos efeitos psíquicos provocados pela implantação do ainda recente sistema de produção, é sem dúvida extremo o pesadelo civilizacional desenhado nesta narrativa. Mas o investimento é explicável pela necessidade moral de denunciar as emergentes realidades sociais e pela visão metafísica centrada no sofrimento como dado central da experiência humana. Trata-se da urgência de denunciar uma cisão, um corte – isto é, um doloroso limite – que é o fim da crença religiosa e de afirmar o imperativo moral em investigar as formas pelas quais essa cisão possa ser reparada, esse limite possa ser transformado em fronteira, permitindo a sua ultrapassagem. Uma dessas formas irá ser a abertura visionário do espaço urbano – que, como vimos atrás, se edifica enquanto limite aparentemente intransponível – para uma natureza fantasmática que se imiscui na cidade.

Mas vejamos agora mais de perto os diferentes espaços urbanos que constituem esse “pesadelo civilizacional” de que temos vindo a falar. Antes de mais – e ao contrário da insistência de um leitor como Guilherme de Castilho na irrealidade das cenas e das

personagens – há bastos momentos de representação realista de cenários⁶², como nesta descrição de um convento-orfanato, habitação de infância de uma das prostitutas:

O recreio não era na cerca do convento. Brincávamos sem barulho no claustro. (...) Por cima via-se sempre, engastado no beiral, um rectângulo de céu, e a sombra geométrica estendia-se cá em baixo. Dum lado era sempre frio e húmido: as paredes tinham musgo. Ao meio do claustro um golfinho de pedra deitava gota a gota, pelos dentes cariados, um fio de água frígida (Brandão, 1984: 106).

Mas a maior parte destes cenários é tipificada, escassamente descrita, para logo nos aproximarmos do drama humano que tem o poder de os transfigurar em espaços disfóricos. Com efeito, a casa de passe, o asilo, a loja dos negociantes, o cais são meramente apontados para passar a palavra aos seus ocupantes: as prostitutas, a órfã, entre outros. São estes os poucos lugares que se distinguem do bloco uniforme da cidade, ainda que a sua caracterização seja tendencialmente indistinta, na medida em que funcionam como o palco onde alguém vem viver a sua paixão de pobre. A sua uniformidade serve para destacar essas figuras subitamente iluminadas, formando estes locais uma esboçada cenografia da Dor. Esta estratégia de indistinção do cenário contrasta com a obra essencialmente cenográfica de Fialho, vivendo *no e a partir do* espaço. Leia-se esta passagem de Brandão referente ao lupanar:

Lá dentro, a uma luz esfumaçada e oleosa, as mulheres expõem-se como farrapos de adelo ou máscaras: direis retratos a suar de aflição, tanto desespero ressumam as bocas que gargalham. Duas à porta espreitam, uma cisma com a fisionomia petrificada. Outra canta, e a patroa, gorda e desdentada, calcula o ganho (Brandão, 1984: 67).

Sobressai a única indicação incerta do sítio (“Lá dentro”) e a descrição escassa do ambiente (“luz esfumada e oleosa”), que se foca de imediato nas personagens (“farrapos

⁶² O mesmo se poderá dizer em relação ao realismo dos diálogos de muitos personagens, sobretudo das prostitutas, momentos em que Brandão como que transcreve a polifonia das falas desarticuladas e vivas de classes proletárias, nunca alisando as imprecisões linguísticas do discurso: “O pior foi que ele botou-me ao desprezo. Os homens são todos o mesmo... Vidas! Vidas! Um dia disse-me: - Estou farto de ti. – E sabeis? nunca mais falou pra mim. Ai, quanto mais se pena p’ramor dum homem mais se lhe vem a querer! – Mas deixa-me gostar de ti... Vai ele e disse-me: - Fora! – E eu fiquei passada. O meu comer eram lágrimas” (Brandão, 1984: 66).

de adelo”), incidindo em aspectos soltos que assim se deformam, num processo semelhante ao que Isabel Pinto Mateus (2008) considera ser a *despolarização do real* em Fialho. No entanto, este processo convive com um outro: a tendência para a abstracção directa das figuras, que se infiltra na escrita brandoniana (“tanto desespero ressumam as bocas que gargalham”) de uma forma mais intensa do que na obra de Fialho.

Qualquer inicial configuração mimética destes sítios acaba quase sempre por ceder a uma desrealização, ou como escreve Isabel Pinto Mateus (fazendo nossas as suas palavras), uma *despolarização* do real, através da imposição de uma distorção interior de uma paisagem exterior: “ (...) a paisagem exterior, objectiva, não é senão um ponto de partida para o exercício da imaginação e dos seus poderes de anamorfose/metamorfose (...)” (Mateus, 2008: 208). No entanto, as implicações desse processo em Brandão não originam, como em Fialho, a “desvalorização do assunto em nome da afirmação do estilo” (Mateus, 2008: 208) nem a aposta na violência das imagens, mas sobretudo uma dimensão de humanização da matéria com um sentido exemplar, como mostra esta passagem pertencente a outra cena no mesmo bordel:

Aquela porta aberta para a tragédia e para o escárnio fica em frente do Hospital. As mulheres dos ladrões e dos soldados moram ao pé da dor. As paredes negras e húmidas – mãos ao roçarem-nas deram-lhes aflição, gritos abalaram-nas – foram construídas do mesmo sonho e da mesma pedra de que é feita a vida (Brandão, 1984: 67).

A substituição de um vocábulo concreto por um abstracto, processo frequente em Brandão (“porta aberta para a tragédia”, “moram ao pé da dor”), é – como já dissemos – menos frequente em Fialho e mostra a intenção de criar imagens não de *per se*, como no autor d’*Os Gatos*, mas como remissões para as potências de que elas são representantes (a dor), ao mesmo tempo que a matéria se anima e se distorce como contraponto do sofrimento embrutecedor (“as paredes (...) foram construídas do mesmo sonho e da

mesma pedra de que é feita a vida”). Vejamos uma passagem do texto “As ruas – O demónio da vitrine – um adultério cor de rosa” de *Lisboa Galante* relativa a um idêntico cenário:

Defronte do botequim, o lupanar.

Toda a noite as malagueñas roucas estalam, e assomam figuras desfeitas, de cabelos em borla sobre crânios de marfim, e batas espavorosas por cujos decotes pendem os seios, num enjoo de velhos requeijões apolegados por toda uma clientela de leiteiro (Almeida, 1927: 35).

Se a expressão “figuras desfeitas” poderia ser assinada por Brandão, é porque possui a capacidade de desrealização mais abstracta, mais distanciada deste autor, que nele alterna com a desfocagem que parte de um olhar particularizante que insere elementos de caos na representação⁶³, que é o que temos nestes “cabelos em borla sobre crânios de marfim” de Fialho. Já Brandão parece não se interessar, como o autor alentejano, pelos pormenores cómicos ou sórdidos das disposições dos corpos e objectos. É com base num destes elementos particulares, subitamente destacado do contexto (focado, para depois ser desfocado através da aplicação de uma metáfora), como os seios das prostitutas, que recolhemos a extraordinária comparação com os “velhos requeijões”. Esta espantosa metáfora mostra como um dos processos poéticos mais relevantes em Fialho é a desumanização dos personagens pela sua comparação com animais, vegetais ou objectos. Ela possui ainda um cruel tom humorístico, inexistente na seriedade da compaixão metafísica brandoniana que se opõe à frieza do olhar a um tempo clínico e transfigurante de Fialho.

⁶³ Leia-se este excerto das extraordinárias páginas dedicadas a Fialho no primeiro volume das *Memórias* de Raul Brandão. O autor de *Húmus* já havia intuído o fenómeno: como se Fialho procurasse olhar a uma lupa, para ver o pormenor, engrandecendo-o e deformando-o irremediavelmente, regressando depois a uma visão do conjunto radicalmente conturbada: “Transformou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam a proporção, as figuras a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco; a própria cidade ressurgiu a uma tinta lívida de antemanhã, com a casaria a escorrer vício e aspectos tétricos” (Brandão, 1991: 43).

A comparação destas passagens permitiu-nos assistir à proximidade das escritas fialhiana e brandoniana, que usam processos semelhantes com implicações diversas, ora com uma tónica mais física (Fialho), ora com uma tónica moral (Brandão), mas ambas remetendo para os reinos do grotesco, o que não nos é, no entanto, permitido explorar nesta tese.

Vimos já como alguns espaços urbanos que remetem para uma inscrição directa do real no texto são construídos. Falta porém analisar outro tipo de configuração espacial no mundo urbano: o simbólico. Dois enormes totens, duas entidades (mais do que elementos espaciais) fortemente simbólicas – sempre maiúsculas – vezes sem conta aparecem neste livro: a *Árvore* e o *Hospital*, construídos tanto por pedra ou por madeira (sua face opaca e adormecida), como por sonho (sua face imaterial e vivificada). Estas três entidades catalizam a irrefragável animação dolorosa da matéria que estremece a cidade e o mundo, tendencialmente sinonímicos, como sabemos.

O *Hospital* é o símbolo da dor humana, a casa da dor, representando a prisão do homem ao inferno do sofrimento sem tréguas. A sua produção característica, o próprio sofrimento, é a seiva que vai alimentando a *Árvore* e assim nutrindo assim a estrutura cósmica suportada pelos dois elementos:

Ao pé da pedra no saguão a árvore [sic] cresce, cada vez maior. As suas raízes vão sob a terra até ao *Hospital* e os seus braços doridos quase cobrem o prédio. Dum lado o *Hospital*, do outro a *Árvore*. Só eles prosperam. Deita a árvore [sic] pernas e a cada Inverno o granito aumenta, qual outra árvore de pedra. Num corre seiva, no outro gritos. Também o hospital [sic] estende raízes por toda a cidade (Brandão, 1984: 139).

A *Árvore* é um tradicional símbolo cósmico – aqui profundamente negativo – que divide o universo em planos: o que se passa no plano inferior (a cidade), o sofrimento, ao alimentar a *Árvore* (“As suas raízes vão sob a terra até ao *Hospital*”), enraíza-se no mundo através dessa estrutura cósmica que suporta os planos superiores. Estes dois

símbolos sintetizam então todo o sistema metafísico brandoniano: a dor como seiva, como alimento do universo, é a instância criadora que, nascendo do carácter infernal do plano urbano, faz ascender a massa humana até aos planos superiores⁶⁴.

O próprio Hospital é feito de uma matéria fluídica, móvel. Assim se instaura um duplo estremecido da cidade, por vezes anunciado numa formulação que, ecoando repetidamente em modulações, nesta obra e mesmo em próximas, como no *Húmus*, afiança a presença de uma cidade dupla: “De blocos negros se constrói outra cidade” (Brandão, 1984: 63). A matéria, entidade viva, é ela e mais outra coisa – ela, e mais o sonho, porquanto cada coisa e cada sítio estão embebidos da dolorida força anímica do seu habitante:

De que é construída uma casa? De pedra. Todo o globo é revolvido para abrigar o homem. A árvore e a ossada da terra são arrancadas para o servirem. Juntem a isto gritos. De pedra, de árvores e de gritos foi construído o Prédio. Juntem a isto sonho, que transforma as coisas. Um sofre nos subterrâneos, outro de tanto sonhar empoeirou o granito. De forma que toda a casa, amolgada e revolvida, tomou algumas das feições daquelas existências. É a habitação do Gebo, das prostitutas, do Gabiru, do Pita. Escancara-se o portão, caem os telhados, mas se, em cima, nas

⁶⁴ Sobre a questão complexa da existência, neste romance, da noção de um plano absolutamente transcendente, livre do sofrimento (que não é necessariamente a natureza, o reduto moral oculto da humanidade), cremos fazer sentir-se nas imagens dos fluidos, como a corrente, o enxurro ou a seiva desta Árvore, que representam o tropel da dor dos seres sendo conduzido para um outro plano: “Assim a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério, a onda turva põe as mais fundas raízes à mostra, a torrente leva consigo de roldão a desgraça e o riso; sem cessar carrega este terriço humano para uma praia onde as mãos esqueléticas dos que sofreram encontram enfim a mão que os ampara, onde os olhos dos pobres, que se fartaram de chorar, ficam atónitos diante da madrugada eterna, onde todo o sonho se converte em realidade...” (Brandão, 1984: 51-52). Este plano transcendente (a “praia”, a oximórica “madrugada eterna”) não é, como vemos, a natureza, não é necessariamente coincidente com aquele que é representado pela natureza, que parece constituir sobretudo um plano intermédio, o da Natura imaginal, como desenvolveremos, e que se “localiza” entre a dor urbana e a transcendência de Deus. No entanto, o plano transcendente adopta imagens da natureza, como a da praia. A Árvore parece ser um elemento central deste processo, como lembra Viçoso: “A Árvore, cuja seiva é gerada no húmus social, condensa a metamorfose. As suas raízes *sugam* os fluidos da dor com que os humildes fecundaram a terra-mãe. (...) A Árvore estabelece, portanto, a ponte entre o profano e o sagrado e é a síntese do tempo vectorial e do cíclico, da matéria e do espírito. Ao Hospital, pedra semeada pela dor, as suas raízes vão buscar a seiva que une a terra e o céu. Da horizontalidade degradada (terra mãe e mártir), do feminino maculado e arado, nasce a vertical onírica que ascende para a luz e para Deus” (Viçoso, 1999: 218). A Árvore configura pois o movimento ascensional que, partindo do trabalho sobre a matéria degradada que é a Dor, atinge o plano transcendente, representado pelos ramos superiores da Árvore cósmica.

mansardas arrombadas dá de chapa o sol, acredita-la-íeis a cismar, a cantar. É efectivamente de pedra e de sonho (Brandão, 1984: 55).

Há algo de importante a reter, quer quanto a esta passagem, quer quanto ao símbolo do Hospital. Aqui vemos como a dolorida presença humana é um catalizador da animação da matéria: a dor (gritos) e a imaginação (sonho)⁶⁵ transmutam-na em algo de mais sensível, de maneira a que cada espaço seja sempre constituído por um material duplo: a matéria e a sensibilidade, a última das quais é dada pela acção humana (“É efectivamente de pedra e de sonho”). Mas há um outro elemento que subtilmente se introduz e que devemos ter presente: a memória. A imaginação animizante torna-se dramatização da memória, ao permitir que determinados objectos, como os bancos do Hospital, se animem ao contacto com a dor humana, se recordem do seu passado:

De dia pela porta escancarada vê-se o *banco* do Hospital. Nada mais puído do que essas míseras tábuas de pinho secas, gastas, distinguidas, e nada também mais comovente. Vivem, estremecem, há coisas que, à força de serem tocadas pelas mãos humanas, ganham alma, criam fisionomia. Antes da morte ali tombaram os corpos que, como uma pua, a dor brocou. Aquelas tábuas mirradas, de se sentirem a toda a hora roçadas pelas mãos de náufragos (...) começaram uma outra existência.

Foi a árvore arrancada a terra para amparar os pobres. É ainda mais bela do que levantada no topo do solitário monte, ao nevão, ao sol, à tempestade, às estrelas. Ei-la enfim somente erguida para a dor. Tábuas que já deram sombra na floresta, embedidas de seiva e de azul, vieram servir de encosto a míseros: têm nódoas de sangue, dedadas de aflição e suor de desgraçados que se entranhou na madeira (Brandão, 1984: 71).

⁶⁵ Estas duas potências ou instâncias hipostasiadas, A Dor e o Sonho, são as duas forças motrizes do universo de *Os Pobres*. Elas são consubstanciadas, respectivamente, nos pobres e no Gabiru. A este respeito, será interessante propor que talvez o movimento central do romance seja a aprendizagem por parte da entidade que representa determinada força da força oposta. Assim a aprendizagem do Gabiru é a da Dor, da existência de seres separados de si, com tormentos menos ideais, consubstanciada no seu enamoramento pela Mouca; a dos pobres é a do sonho e da imaginação, consubstanciada no seu esforço cósmico para conseguir sonhar, materializado no capítulo XVI). Porém, ao mesmo tempo que todo o mal-estar é ontologizado na afirmação do ser como Dor, patente na vida tormentosa dos pobres, a imaginação (a que chama o Sonho), corporizada no Gabiru, desrealiza o mundo, acabando por tornar qualquer explicação ontológica, incluindo a da própria Dor, um produto da imaginação, o que deve ser visto como a sua suprema afirmação. Invoquemos apenas a seguinte passagem: “Em todo o caso, se a imortalidade existe, deve ser bem diferente de tudo o que se tem sonhado” (Brandão, 1984: 129).

Note-se, antes de mais, como neste fragmento o princípio vital é identificado com a própria dor, instância que fornece a consciência aos materiais orgânicos (“Aqueelas tábuas mirradas, de se sentirem a toda a hora roçadas pelas mãos de náufragos (...) começaram uma outra existência”). É através de uma crucificação cósmica (“Ei-la enfim somente erguida para a dor”) que o pobre, ao mesmo tempo que redime o mundo sofrendo, os torna em algo de sensível, na medida em que, ao contacto com a dor (identificada à sensibilidade), eles se recordam do seu passado como natureza, agora que são suportes do sofrimento humano. Assim a cidade, pela consciencialização da sua própria constituição, se recorda de um passado. No seu “inconsciente” ressurgem as imagens de uma memória feita de murmúrios e frescura, dando origem à agitação da matéria, como nas tábuas do Hospital. Assim assistimos à transformação de elementos espaciais numa mobilidade simbólica que é também a da memória, o outro elemento que vem juntar-se às noções de vitalidade, sensibilidade e humanidade.

O Gabiru, tal como a matéria urbana, tem também dentro de si este repositório anímico que o permite sentir e vibrar, o que até certo ponto do livro é feito apenas através da imaginação, como se esta houvesse nascido como compensação pela perda de uma memória primordial⁶⁶. Há dois momentos fulcrais no que respeita a esta questão: o último capítulo, relativamente independente do resto da obra, relatando uma cena da ruralidade (“O Natal dos pobres”) e o capítulo XV (“Fala”) em que temos acesso directo às suas memórias, quando julgávamos ser uma figura feita apenas de imaginação, que descobrimos ter também um acervo de memórias pessoais. O protagonista, se assim lhe

⁶⁶ Agustina Bessa Luís (Bessa Luís, 1994) identificou o mesmo movimento que Brandão: a cidade substitui ao campo a imaginação. O campo – parafraseando Agustina – está fundado na consagração da memória, da ciclicidade do acto criativo, a que a cidade, enquanto sinédoque de civilização, Europa ou Ocidente, apenas consegue opor a imaginação, que a romancista desvaloriza. Mais do que a associação do primeiro à memória, há que assinalar a da cidade à imaginação, deixando entrever uma visão da imaginação e seus “produtos” como construtos ou artefactos, propositadamente esquecendo os construtos ou artefactos da memória. Contra o milenar desprestígio da imaginação de que Gilbert Durand fala (Durand, 1995) (e que Agustina segue), o neo-romantismo de Brandão vai ensaiar a tarefa de lhe conferir um valor positivo, como remédio contra a alienação humana.

podemos chamar (na medida em que ele é sobretudo uma voz, a voz que instaura a imaginação da natureza), tem também um passado, necessariamente ligado à ruralidade, que traz à tona através da evocação. Há assim uma interpenetração, em momentos centrais do livro, entre as noções de imaginação e de memória, sendo que a primeira surge como forma de suprir as deficiências da segunda. Com efeito, a dedicação da vida do Gábiru ao isolamento e à recriação das matérias naturais em matérias imaginais, isto é, à transformação da natureza real da ruralidade numa natureza fantasmática de que vai descobrindo os rastros na cidade, parte do esquecimento de uma ruralidade, de um espaço vital e primevo que foi abandonado. Ele é a figura que corporiza uma *obliviositas* (Weinrich, 2004) civilizacional, que tenta desesperadamente superar recompondo imaginariamente um mundo perdido. Ao mesmo tempo, pelo aprofundamento da sensibilidade que a Dor permite, dá-se um acordar de dimensões mais fundas do ser, que se manifestam através das noções de imaginação e de memória. À Dor acrescenta-se o Sonho, a actividade do Gábiru – seu veículo pessoal de salvação. Com efeito, o sonho é inacessível aos pobres, seres embrutecidos⁶⁷, mas não à própria matéria urbana, que se sobressalta como num sonho.

Há ainda que tecer algumas considerações a este respeito. Como vimos, em *Os Pobres* todos os espaços urbanos se converteram em limites, em espaços onde o ser humano se vê enclausurado e entregue à experiência da dor. Em relação a este último fenómeno, tomemos consciência de como o Hospital e a Árvore são imagens do limite, elementos que condensam simbolicamente a noção de confinamento. Se, como afirmava Cosentino, o limite exige uma materialidade para se manifestar (“Il confine diventa completamente visibile solo mediante la presenza di segni che lo individuano”

⁶⁷ “Se passam pelas árvores num dia de primavera, tão lindo, que até as próprias macieiras de comovidas se desentranham em flor, sabeis o que acontece? As árvores retraem-se, as coisas calam-se, ao vê-los passar cobertos de suor, calçados e gastos. Para que é que vivem aos gritos ralé, pedras sapos? Para que é que Deus os cria?” (Brandão, 1984: 53).

(Cosentino, 2005)) – neste caso a própria materialidade dos símbolos – a fronteira manifesta-se no que é descoberta desta segunda materialidade enquanto movimento de abertura: a sensibilidade acordada pela Dor. Por isso a ultrapassagem da fronteira é aqui, não só o fenómeno que permite ao Gabiru aceder ao outro mundo, mas também descobrir dentro de si, tal como a própria cidade, esse repositório oculto.

Por outro lado, o campo como inconsciente da cidade remete necessariamente, quanto a nós, para uma dramatização das tensões provocadas pela implantação do moderno urbanismo que implicou a cisão interior de um país eminentemente rural, a quebra com algo que pode agora ser plenamente recuperado, ou não, através da memória, mas também da imaginação. Como já dissemos, a cidade histórica, em fase de digestão dos fragmentos de ruralidade dentro de si vai, em *Os Pobres*, interiorizá-los no próprio corpo da cidade, compensado a erradicação material da natureza com a sua aparição como entidade fantasmática no seio da cidade. À assunção da cisão total com a natureza que a modernidade permitiu vem responder a memória imaginante enquanto solução; à assunção total de um limite vem responder a sua transformação em fronteira.

Se ficou claro que a cidade representa um plano ontológico degradado, não o é ainda a forma pela qual a natureza representa, por seu turno, um plano mais perfeito, menos degradado de ser. Tentaremos agora argumentar em prol desta leitura, voltando a enunciar e desenvolvendo alguns dos nossos argumentos.

A abrir as primeiras páginas do romance de 1906 temos uma cena que parece ir no sentido da alegoria:

Vem o Inverno e os montes pedregosos, as árvores despidas, a natureza inteira envolve-se numa grande nuvem húmida que tudo abafa e penetra. (...) É um rolo misterioso e profundo que vem dum mar desconhecido. E a chuva começa (...). Primeiro a terra embebe-se e incha. E, depois de cheia, a torrente jorra até polir as pedras: ara, põe raízes à mostra, arrasta na aluvião o húmus, as folhas secas das

árvores, os cadáveres dos bichos, os detritos desagregados das rochas, que rola juntos, dispersa e reúne, atira, entre a baba da água, para um destino ignoto.

Assim a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério, a onda turva põe as mais fundas raízes à mostra, a torrente leva consigo de roldão a desgraça e o riso; sem cessar carrega este terço humano para uma praia onde as mãos esqueléticas dos que sofreram encontram enfim a mão que os ampara, onde os olhos dos pobres, que se fartaram de chorar, ficam atónitos diante da madrugada eterna, onde todo o sonho se converte em realidade... (Brandão, 1984: 51-52)

Trata-se de uma sinopse alegórica do livro com a estrutura de uma parábola. Somos avisados que não estamos diante de uma vulgar descrição de abertura de romance, mas diante de uma alegoria parabólica, com a expressão “rolo misterioso e profundo que vem dum mar desconhecido”. A dimensão alegórica é confirmada na expressão: “Assim a vida”. A natureza – uma natureza universal (mas caótica), a *Natura*, e não o campo – surge como significante da vida humana (bem como animal e vegetal), da qual a produção de fluidos⁶⁸ humanos (lágrimas) alimenta directamente a configuração líquida e fluídica (Viçoso, 1984b) das grandes imagens do movimento humano-cósmico (torrente, roldão, rolo).

A “história” que é contada constitui o resumo do sentido moral e espiritual do romance, a sua *lição*: o sofrimento, acordando as dimensões autênticas da vida (“a onda turva põe as mais fundas raízes à mostra”), dará origem a uma libertação que deriva do facto de ser um movimento, um excesso que progride numa determinada direcção (“Assim a vida. É um rio de lágrimas (...), a torrente leva consigo de roldão a desgraça e o riso”). Essa torrente, a que Brandão geralmente chama “enxurro”⁶⁹, dinamizada pela

⁶⁸ Mais uma vez importa citar Viçoso: “Os fluidos materializam a circulação da dor e os modos da sua transmutação alquímica. A energia dolorista é a fonte do calor e da vida, o princípio vital que move o universo e gera correspondências e analogias entre o mundo físico, o vegetal e o humano. Gabiru, ao detectar, no colectivo dos pobres, o reservatório da energia dolorista, decifra o grande enigma do universo: a mecânica do fluido da dor. Este energismo proteico (lágrimas, sangue, chuva, lava, suor), que se cristaliza nas imagens da torrente ou da seiva [ou do enxurro], converte a matéria em sonho e materializa o sonho (a dor é um «desordenado rio que une a terra a Deus», p. 114” (Viçoso, 1999: 216).

⁶⁹ Recorrendo a Viçoso, o enxurro é “um composto heterogéneo de lágrimas, chuva, detritos e sonho. A sua direcção é a do *fatum*, trágico reconhecimento da inevitabilidade do mal: o heterogéneo desliza, no entanto, para a homogeneidade eterna” (Viçoso, 1999: 216).

vitalidade da dor, é o conjunto dos seres, apresentados não numa estratificação em reinos distintos, com níveis superiores e inferiores, como seria próprio da ontologia ocidental, mas enquanto conjunto caótico e dinâmico no qual todos os reinos se misturam (“húmus”, “árvores”, “bichos”). A narrativa do livro, desenhada pelas acções particulares dos personagens num determinado espaço e num determinado tempo, tem de ser lida em relação a esta “torrente” imparável que aglutina em si todos os seres, na medida em que o calvário de cada pobre em particular, tipificado nas personagens do Gebo ou das prostitutas, é que alimenta este fluxo dolorido geral⁷⁰. O enxurro desagua num plano transcendente, donde o sofrimento se retira. A referência à praia, instância espacial extra-mundana, equivalente da expressão temporal oximórica “madrugada eterna”, manifesta essa noção de um espaço de libertação extra-mundano.

Logo em seguida, no parágrafo seguinte, entramos abruptamente no ambiente urbano do livro:

É noite. A ventania redobra e nas lufadas que passam viajam gritos, catástrofes, lamentos. Sou pobre e transido e nada sei da vida, mas sou um príncipe. De que terra?, direis. – Do sonho. E assim neste prédio revolvido me quedo, sozinho e triste, a escutar... Ouço um rio que os mais não sentem. Cada criatura nascida traz consigo uma fonte, fio de água humedecendo a frincha duma pedra ou levada impetuosa e aos jorros. É ela que tira à vida a sua segura. Em certos seres pobres e simples quase se ouve essa água correr tão amavelmente, que dá vontade de nos chegarmos à sua beira. É emoção. Minai, não na deixeis secar.

Neste casarão onde moro a toda a hora se ouve o ruído da levada; corre sempre como as torrentes desordenadas e esplêndidas. Prega o Inverno bravio, o vento e os aguaceiros passam, mas escutai, escutai!... (Brandão, 1984: 52)

Mas a alegorização da natureza não desapareceu (“cada criatura nascida traz consigo uma fonte (...”). A sua infiltração no ambiente urbano (“Ouço um rio”), onde naturalmente não pertence, irrealiza o espaço. Estes elementos do mundo natural (o rio,

⁷⁰ “Que se cria de isto tudo? Que é que se alimenta no infinito? Destes pobres espezinhados, revolvidos, nascem as coisas eternas – húmus, amalgama, protoplasma espírito lácteo, com que se constroem os mundos” (Brandão, 1984: 229).

a fonte) vêm assim lembrar o processo do contínuo fluxo do enxurro, cuja narrativa explicativa foi apresentada ao leitor na passagem anterior. Também nesta passagem a estrutura retórica é a da micronarrativa parabólica: primeiro a imagem (o rio que atravessa o prédio) seguida da descodificação (“É emoção. Minai, não na deixeis secar.”). Note-se ainda o final apelo (“escutai, escutai!”) ao leitor que denuncia claramente o carácter exemplar da passagem e, por extensão, de toda a obra, uma vez que estes parágrafos iniciais do livro, destacados, são claros avisos para a sua leitura enquanto história exemplar.

Resta notar como nesta citação os fenómenos naturais aparecem associados a uma sensibilidade originária que é preciso saber escutar: “Cada criatura nascida traz consigo uma fonte (...). Em certos seres pobres e simples quase se ouve essa água correr tão amavelmente”. Aqui, bem como em outras passagens que ainda comentaremos, logramos aperceber-nos que a natureza representa um plano mais profundo, mais íntimo da vida que se ocultou sob o inferno urbano. A água corrente e límpida remete para as figurações tradicionais da alma como espelho cristalino, que diríamos neste caso sujo pela “poluição” urbana⁷¹.

No mesmo fragmento temos ainda uma apresentação de outros elementos fundamentais do livro: a interferência de uma primeira pessoa (a voz do Gabiru, já aqui) e sua caracterização como aristocrata do sonho (“Sou pobre e transido e nada sei da vida, mas sou um príncipe. De que terra?, direis. – Do sonho”), o único que pode ver a verdade que não é explicável, mas apenas sentida, intuída (“Ouço o rio que os mais não sentem”), bem como a imobilidade e confinamento do imaginativo, necessária a esse processo (“E assim neste prédio revolvido me quedo, sozinho e triste, a escutar...”).

⁷¹ Afirma Viçoso, remetendo de igual modo na simbologia da água corrente para um plano oculto: “Em contraste com a água turva e profunda, as águas límpidas remetem para um intimismo lírico, para a humildade cativante do pobre, ou para as origens. Há veios subterrâneos que apontam para a força imensa escondida sob a máscara social ou a pedra (...)” (Viçoso, 1999: 217).

Entremos agora nas necessárias considerações sobre o nosso “aristocrata do sonho” e sobre a natureza a que terá acesso. A *Natura* vista através dos seus olhos, será essencialmente uma natureza *imaginal*⁷², uma natureza outra, criada num outro plano, um plano imaterial ou, mais exactamente, lembrando a expressão de Henry Corbin (2008), *quase material*⁷³. O Gabiru, arquétipo do imaginativo, do criador que é um visionador de mundos, tem o trabalho de cultivar vivencialmente a sua visão alucinatória que cria e simultaneamente revela o nível ontológico intermédio das imagens mentais da natureza, nem puramente materiais nem puramente transcendententes. É esse cultivo que lhe permite aceder a esse outro plano. Esta concepção das imagens como sendo ontologicamente intermédias entre o sensível e o inteligível é o cerne da leitura de Corbin (2008), nas narrativas iniciáticas iranianas medievais que analisa, das conformações imagéticas de um mundo intermédio. Em breve desenvolvemos esta questão.

Se as visões do Gabiru se condensam sobretudo nos vários capítulos intitulados “Filosofia do Gabiru”, nos quais temos acesso directo aos seus “papéis”, a dimensão imaginal da natureza tem também interferências na voz do narrador. Tudo depende então da adopção por parte deste último do tom do Gabiru para que uma *Natura* imaginal surja fora das páginas gabirescas. O momento mais claro desta invasão da voz narradora pelo Gabiru é o capítulo XV, significativamente intitulado “Fala”, e onde

⁷² Esta natureza é assim uma natureza imaginal, uma natureza que não é *natural*, mas *sobrenatural*, ainda que analógica em relação ao *natural*, como desenvolveremos. Ao usarmos aqui o termo *imaginal* necessariamente nos reportamos aos trabalhos de Henry Corbin sobre a topografia ou topologia dos mundos visionários, sobretudo na tradição iraniana do mundo intermédio, partindo da qual cunhou o termo *mundus imaginalis*, conceito central em grande parte da sua obra, do qual o texto *Mundus Imaginalis*, do qual citaremos, procura ser uma fundamentação. Consultámos o texto em www.hermeticbay.com, mas a primeira edição em papel data de 1965 e saiu em *Les Cahiers du Symbolisme*, Paris.

⁷³ Com efeito, como lembra o notável pensador Henry Corbin, o problema central do acto imaginante é o desvelar do mundo “that is hidden in the act itself of sensory perception, and one that we must find under the apparent objective certainty of that kind of perception” (Corbin, 2008), ou seja, na complexa discussão de uma fenomenologia da imaginação há que colocar o curioso problema de uma segunda materialidade, como explora Corbin, perfeitamente organizada e sensível, apenas realizável através da *imagination* e não da *fancy*, como lembra Coleridge (Coleridge, s/d), e que principia por uma subtilíssima transformação na percepção sensorial.

podemos ler: “O momento em que tu te deparas, a sós com a tua alma, que até aí não tinham [sic: tinhas] encontrado, toca a loucura – mas depois ouves falar dentro de ti tudo que estava para sempre adormecido...” (Brandão, 1984: 154)

Trata-se da alteridade disfórica, um dos elementos fundamentais da literatura brandoniana. Essa alteridade, esse outro que desponta, é a voz do Gabiru. De facto, logo em seguida nos apercebemos que quem fala neste capítulo é ele (pela referência ao episódio do capítulo XIV, em que havia sido escarnecido pela prostituta que ama devotamente, a Mouca: “Riram-se de mim! Riram-se de mim!” (Brandão, 1984: 154)), agora totalmente identificado ao narrador, dispensando o aparato paratextual usado em outros capítulos para distinguir os que lhe são entregues, como os capítulos VI, IX ou XII, todos eles subintitulados “Filosofia do Gabiru”. Outro momento representativo é a longa passagem do capítulo XVI – “O que é a vida?”, em que os pobres o interrogam acerca do sentido da vida. Segue-se uma longa resposta (Brandão, 1984: 161-164), reflexão na primeira pessoa de um narrador até então heterodiegético.

De modo a desenvolver esta problemática, analisemos neste ponto o importante diálogo entre o Pita e o Gabiru (Brandão, 1984: 80). Ambos falam da mesma realidade que se depreende de facto existir: uma pequena franja de natureza no término da cidade, ou mesmo dentro da cidade. Mas o Pita, representando no romance o senso comum e o cepticismo contrário ao sonho, vê algo de completamente diferente do seu amigo: uma natureza em conflito onde pontificam as mesmas leis da cidade, enquanto o filósofo-poeta vê um mundo incompreensível. Fala o primeiro dos dois:

- Maquinações filosóficas, meu preclaro amigo. A realidade é triste e amarga. Isto que daqui vê e não compreende, árvores, montes e águas, é no fundo tão revolvido e espezinhado como o lodo humano. Vem uma raiz e despedaça outra raiz, um braço que se crie empurra logo outro braço. Cada monte gera tanto ódio como o coração do homem.

- Porventura o amigo já viu árvores ao pé? Eu só vi a do saguão.

- Sim, conheço-as, não só dos bons autores, como de ter dormido à sua sombra movediça e fresca...São diferentes: são vivas e enormes...

- E o mar?

- O mar, que aqui vê ao longe, todo de poeira verde, é trágico e feroz. Brame de fúria, despedaça. É esverdeado e cheio de cóleras...

- E a mãe, a natureza?

- Uma amálgama, um cadinho cheio de gritos: formas revolidas e trituradas, bocas que não podem gritar. Veja...

Para lá do Hospital havia ainda trémulos de luz, gios esquecidos de sol emaranhados nas árvores, presos nos espinhos do monte. Dir-se-ia no entanto que a vida redobrava; cresciam e murmuravam os pinheiros, gorgolejava a seiva ao trepar nos troncos. A água corria num ruído mais vivo, e a terra, que o sol queimara, bebia-a dum trago. As noras cansadas pingavam o seu último suor, e da noite que descera irrompia um murmúrio envolto em sombras, a voz das árvores, dos rios e montanhas (Brandão, 1984: 80).

No último parágrafo parece principiar a fala de um narrador que diríamos *neutro*, mas na verdade sensibilizado para a visão gabiresca da natureza vital (“a vida redobrava”) e sem gente. A noção de fluxos em movimento (“gorgolejava a seiva”; “A água corria num ruído mais vivo”; “As noras cansadas pingavam o seu último suor”) e o carácter animizante (“a voz das árvores, dos rios e montanhas”) da natureza (ou da *Natura*) aproximam-se das grandes visões gabirescas do mundo natural que analisaremos já em seguida. Na verdade, quer o narrador, tendencialmente identificado com o Gábiru, quer o Pita, estão a ter uma visão, estão a imaginar uma natureza, cada um de acordo com as suas tendências próprias, enquanto escape do confinamento urbano.

De resto, esta passagem demonstra claramente a nossa leitura geral do espaço no romance: entrando em flagrante contradição com outros momentos nos quais a cidade é a única realidade possível, essa realidade só o é quando há uma incapacidade de olhar a natureza que nela se sobrepõe como um distinto plano simbólico.

Centremo-nos agora na particular visão a que o Gabiru, ou a sua voz, tem acesso. Numa fala sua deparamo-nos com o espanto primordial diante duma natureza sem nome:

Oh como eu tremo diante das árvores, do luar que corre branco e sem murmúrio, da natureza esplêndida que adivinho para além dos muros do Hospital!... Passo por doido e na verdade quase grito de pavor diante do espantoso universo. Olhai a treva a escutar, o mistério, a água que brota sem ruído, a árvore de braços erguidos, o caliginoso mar...

O homem passa indiferente, mas eu sinto-me enlouquecer diante das coisas mais simples: dum farrapo de nuvem como um sudário a rasto, dum raio de luz em pó, todo de oiro vivo, que entra no meu quarto. Nunca me pude habituar a olhar a natureza cara a cara. Isto! Que significação tem isto? É um sonho, um grito de beleza, uma alma? Montes verdes e etéreos lá ao longe, constelações infinitas, névoa que do mar nasce e sobre o mar vai, como um portentoso rolo, como um giganteu fantasma...

E não adiro o hábito. Todas as manhãs é como se pela primeira vez me achasse diante da monstruosa natura – verde, oiro, azul, com os seus rios, florestas, o mar a bramir e árvores que são seres, vida que pressinto extraordinária e que nunca vi ao pé!... Por isso, sobretudo nestes dias de inverno, em que anda uma prodigiosa voz de Adamastor a pregar à terra e às coisas dilaceradas, eu me ponho, escondido e só, a discutir o enigma... (Brandão, 1984: 74)

São as palavras de assombro do ser que descobre o que ainda não tem nome, o espanto do primeiro homem sobre a terra, em busca da significação da natureza (“Que significação tem isto?”). O sujeito deseja radicar-se, fundar-se num espaço construído pelo espanto e pela transfiguração poética, uma dimensão altamente subtil que só pode ser figurada pelo florir de árvores hiper-sensíveis (“árvores que são seres”).

Neste momento há que explicitar aquilo que já sugerimos atrás: esta natureza é na verdade uma *Natura*, uma “monstruosa natura”, como pudemos ler. Com efeito, a concepção mais constante de natureza neste livro é a de uma força “misteriosa”⁷⁴ e

⁷⁴ Relembramos a passagem já citada: “Vem o Inverno e os montes pedregosos, as árvores despidas, a natureza inteira envolve-se numa grande nuvem húmida que tudo abafa e penetra. (...) É um rolo

infinitamente geradora, entendida como um espírito, uma essência⁷⁵. É pois a *Natura*, e mais propriamente a *Natura Naturans*⁷⁶. Helena Carvalhão Buescu define deste modo o primeiro dos conceitos: “Essência universal e geradora da organização objectual da matéria, que se espelha de modo idêntico tanto no homem como na natureza (em sentido restrito)” (Buescu, 1990: 60). Com efeito, a natureza brandoniana é uma essência misteriosa que tudo trespassa, um “rolo misterioso e profundo” (Brandão, 1984: 51-52), e que aglutina um fluxo caótico em permanente revolução: o enxurro, o húmus. E esta conceptualização deve ser modalizada de acordo com o conceito próximo de *Natura Naturans*, “força viva e produtora pressuposta por tudo quanto espontaneamente existe, sem intervenção de uma «fábrica» humana” (Buescu, 1990: 60), na medida em que passagens como a que acabámos de ler valorizam sobretudo uma natureza não-humana. Com efeito, não é propriamente a “natureza” que está presente em *Os Pobres*, sendo esta definível enquanto conjunto racionalizável numa disposição humana, tal como o é a noção de paisagem, ou, nas palavras da mesma autora, “o conjunto de elementos naturais que, eventualmente, se poderão constituir em paisagem” (Buescu, 1990: 61).

No entanto, esse espaço, eternamente dadivoso, desperta o pavor pela incomensurabilidade de uma essência indefinível e omni-penetrante: “constelações infinitas”, “portentoso rolo”, “giganteu fantasma”. Aqui já não estamos diante apenas de

misterioso e profundo que vem dum mar desconhecido” (Brandão, 1984: 51).

⁷⁵ “ (...) de tudo o que existe sai uma prodigiosa alma etérea e viva” (Brandão, 1984: 70). Importaria a aliás reflectir aqui sobre a questão do panteísmo que muitos críticos, como João Pedro de Andrade, notaram em Brandão. Trata-se, no entanto, de uma questão de grande complexidade, mobilizando não só conhecimentos filosóficos que não possuímos, como uma visão clara da equacionação de diversas correntes disponíveis no fim-de-século, tais como o pampsiquismo, o tolstoísmo, o evolucionismo espiritualista de Antero de Quental e de Guerra Junqueiro e mesmo o neo-franciscanismo. Cremos pois ser mais prudente abordar essa questão de forma aprofundada em outro ensejo.

⁷⁶ S. Tomás de Aquino propõe uma natureza estática e passiva, mas perfeita porque obra divina, a *Natura Naturata*. Em contrapartida, a ideia de uma natureza activa e criadora, dependente da percepção do artista (Deus ou o homem) e capaz de proceder à (re)criação de uma natureza mais perfeita do que os modelos originais, desenvolve-se no Renascimento enquanto *Natura Naturans*: não uma natureza propriamente fenomenal, mas em constante devir. No pensamento de Schelling e dos *Naturphilosophen* será encarada como natureza inteligente e activa.

uma natureza hiper-sensível, mas de uma constituição caótica, de uma força viva e cega: não o reduto moral e espiritual do homem, mas algo que é posto em transcendência a este. Trata-se assim de uma aparição fundamentalmente ambígua, por assinalar a presença de um plano hipostasiado, ora concebido como sendo *au-delà* de todo o sofrimento, ora como uma dimensão irrealizável, e por isso igualmente trespassada pelo sofrimento, sobretudo na relação com o humano que o não consegue atingir (“O homem passa indiferente, mas eu sinto-me enlouquecer diante das coisas mais simples”). É por esta razão que o sofrimento do Gábiru aumenta, ao interpretar confusamente as suas visões. Como afirma Vítor Viçoso:

(...) se, para o Romantismo, a natureza é o lugar do reencontro com a pureza e a ingenuidade caótica, a primitividade regeneradora e paradigmática (o paraíso perdido), mesmo quando nos surge como o caos catártico face a uma ordem anquilosada e opressora, na obra de Brandão, a natureza ora é assinalada como um espaço regeneracionista, numa solidariedade afectiva entre o sujeito e o objecto, ora é apresentada como um espaço caótico, uma «coisa» frenética e inominável. Dizê-la é penetrar no domínio do interdito ou duma lei da qual não se sabe a origem, o conteúdo ou a finalidade, em suma, duma força que cumpre um destino desconhecido, onde se apagaram os vestígios divinos e que, portanto, nos distancia da «paisagem» como manifestação romântica do absoluto. (...) Oscila-se entre uma cultura degradada que constitui a «mentira trágica» que deu sentido à vida e uma natureza ambivalente que tanto ilumina os tempos fortes da vida, como oculta um energismo monstruoso que niiliza a vida (Viçoso, 1999: 354).

Desencortinar esta *Natura* originária é deparar-se com o que vem antes das palavras (“Dizê-la é penetrar no domínio do interdito ou duma lei da qual não se sabe a origem”) – e aqui se introduz a questão da linguagem: mais uma prova de que a questão do espaço é aqui uma questão metafísica: descobrir o verdadeiro espaço seria ceder ao eterno espanto gerado antes de haver palavras, questão que depois será posta a saque no

Húmus:

Depois fecho-me nesta trapeira alta, construída nos telhados e donde se vêm seres admiráveis: labaredas verdes que se agitam – e são árvores; nuvens pousadas sobre a terra com ouro a flux ou então dum violeta desfalecido – e são montes; e rolos que correm vivos e fluidos – e são rios. Muito tempo levei a decifrar-lhes o nome. Nenhum dos desgraçados o sabia, porque o Hospital enorme entaipa a cidade, e essa vida húmida, torrentes de detritos, árvores, primaveras, gritos de sol, é desconhecida a todos os que sofrem lá em baixo, entre o granito ressequido (Brandão, 1984: 75).

Além, num além hipostasiado, onde cada nome nasce da coisa em transe desvelada, onde verdadeiramente há um sentido. Além – e nunca aqui, nesta cidade obscura, tal como é obscuro tudo o que encobre os seres. Além, onde a linguagem da natureza oferece o seu nome e o seu significado:

Oh! e há horas, quando uma neblina de sol cai sobre as coisas estarecidas, todas verdes, em que eu quase toco o mistério. Ouço as palavras da natureza numa linguagem de que não compreendo o sentido. Os sons são sílabas perdidas, umas de oiro, outras verdes. (...) É esta a melhor hora para se ouvir e em que quase entendo as palavras. (...) e de tudo o que existe sai uma prodigiosa alma etérea e viva, que me envolve e toca, e que fala! Que vai falar!... (Brandão, 1984: 76)

Lembremos aqui *A Legibilidade do Mundo* de Hans Blumenberg, em que reconstitui a história da ideia da natureza enquanto livro. A transformação da natureza em livro aberto é uma concepção com origem no pensamento medieval. Porém, interessa-nos aqui sobretudo a sua conformação romântica, que Blumenberg discute com recurso a Goethe, e quem sem dúvida é susceptível de ser connexionada com o neo-romantismo brandoniano. Para o poeta alemão, a necessidade de conhecer a natureza em si, a plenitude dos seus fenómenos, aproxima-se da necessidade gábiresca da visão de uma *Natura* sem gente. É de notar que em nenhuma das citações que temos transcrito a natureza tem uma dimensão humana, mas sim sobre-humana, ainda que, na sua dimensão alegórica, ela seja a matéria simbólica para representar uma sensibilidade originária, a vitalidade anímica que o homem perdeu. O livro natural é a leitura,

intuitiva e não pensada, dessa vitalidade: “El libro que el viajero abre es (...) un manual a fin de lograr una experiencia vital” (Blumenberg, 2000: 221). Como vemos, há uma forte proximidade com a actividade do nosso personagem, que de igual modo procura a sensação de renovação vital que lhe é negada no plano urbano.

Mas a natureza do jovem Goethe só é conhecida como linguagem quando abandonada a linguagem dos livros (220-221): “Adviértase como el viejo antagonismo entre la naturaleza y los libros permite también un pequeño juego de mágica inversión: sólo a quien haga poco uso de los libros se le presentará, por sí mismo, su oponente [a natureza]” (Blumenberg, 2000: 22). Esta ideia terá uma formulação duradoura no *Fausto*. Como sabemos, esta figura, desde sempre enclausurada no estudo, fechado numa sala isolada como o Gabiru, rechaça os livros em vista de outro tipo de experiências de leitura. De certo modo, o Gabiru é uma figura fáustica, abandonando um conhecimento que é divagação em prol da necessidade de uma experiência directa daquilo que apenas consegue entrever ou suspeitar.

Porém, livro incompreendido mas não incompreensível, a natureza só se deixa ler por alguém que seja pré-disposto à percepção que a torna legível. Um desses escolhidos é o nosso Gabiru, que só pode ver ou ler as “sílabas perdidas” porque é o imaginativo que detêm a chave de acesso que os outros desconhecem⁷⁷. Para estes a *Natura* não será nunca legível, e por isso é que afirma: “Nunca ninguém a viu” (Brandão, 1984: 56). Mas mesmo assim a dimensão do falhanço, da incapacidade está

⁷⁷ Como afirma Vítor Viçoso: “(...) sendo a cidade um território petrificado onde a ruptura entre a cultura e a natureza bloqueava a comunicação do homem com os cosmos, Gabiru reinventa a paisagem, imagina a floresta, procura decifrar as linguagens obscuras da natureza. No seu dialogismo interior, reconhecia que urgia dar expressão às forças telúricas que nele abissalmente agiam e que o *super ego* cultural recalçava. (...) A regeneração da linguagem teria de passar por um mergulho nas linguagens espontâneas da natureza, por uma espécie de regresso as origens, aos momentos fundadores (terra-mãe e infância)” (Viçoso, 1999: 215). Esses *outros*, que desconhecem esta nova linguagem são os pobres, vítimas de uma situação vivencial opressora, e daí a ignorarem, devido à urbe como plano aniquilador e isolador das verdades essenciais (“Nenhum dos desgraçados o sabia, porque o Hospital enorme entaipa a cidade” (Brandão, 1984: 75). Os efeitos de consciencialização desta linguagem nova sobre as massas seriam assim, como lembra Seabra Pereira, a denúncia da “vida social como violentação organizada” (Pereira, 1995: 274).

aqui presente: “Ouço as palavras da natureza numa linguagem de que não compreendo o sentido”, bem como na concepção do *quase*, do limiar da compreensibilidade: “Oh! e há horas (...) em que eu quase toco o mistério”. O *quase* traz-nos de volta à noção de fronteira, que é o limbo em que o Gabiru vive. Ele é um ser da fronteira, porque é o único que pode fazer travessias entre o plano urbano e o plano natural. O que ele sonha – como tantas vezes é dito – é tão real que *quase* se materializa, que *quase* vive. É pela insistência apenas que o sonho pode vir ao ser, como parece acontecer mais tarde no romance (no capítulo XVI), quando as ânsias dos pobres se materializam ou se quase-materializam.

A experiência directa da natureza é levada a cabo através de uma afinação dos sentidos (note-se a presença dos verbos *tocar*, *ouvir* e *ver* nos fragmentos citados) para uma realidade que é imaginada. O narrador/Gabiru sente/cria uma natureza não-humana⁷⁸, ou para além do humano, mas que é construída das ânsias mais fundas dos homens: onde árvores e flores são os materiais imagináveis que sinalizam a profundidade, abissal mas criadora, de uma consciência agónica, a voz do Gabiru. Deste modo, a sua voz é a voz simbólica do revelador e criador de outros mundos, inimagináveis *a priori*, mas desvelados pelos sentidos poéticos. Ou seja, o Gabiru é um mensageiro, um ser da fronteira e do limiar, alguém que consegue ver e dizer o que do invisível e do indizível às vezes se entremostra.

A revelação da natureza gerida pelo personagem deriva então deste investimento interior que só ele (ou o narrador, identificando-se a este), enquanto catalizador da imaginação, pode operar. Todo o processo encontra pois o seu símbolo próprio num personagem. A função privilegiada do Gabiru é, com efeito, a transformação visionária

⁷⁸ A cidade, símbolo da abissalidade da experiência humana degradada e desenraizada, deixa-se penetrar destas ficções, ao mesmo tempo sombrias e luminosas, de um não-humano. A cidade é um signo humano, e a natureza um signo do trans-humano repassado e criado por forças humanas, como o Sonho ou a ternura. A cidade é a coisa conhecida, a dor experienciada até ao limite, enquanto o mistério é próprio da natureza que se cria, porque se ignora: o “grande mar ignorado e verde” (Brandão, 1984: 73).

do limite em fronteira, uma vez que o efeito de indistinção entre o espaço urbano e a natureza é que parece então corresponder ao movimento de abertura da fronteira. Esta não se manifesta neste contexto como a linha de demarcação objectiva entre espaços num contínuo geográfico. Indistinguindo-se enquanto demarcação da espacialidade (no sentido que lhe dá Certeau de instância organizadora da própria espacialidade⁷⁹) – no sentido em que os lugares não se encontram perfeitamente delineados e estanques – revela-se como modo de superação de uma cisão entre espaços que são modalidades interiores, isto é, vinculados a determinadas perspectivas. Com efeito, o escape onírico da morte urbana para a natureza vital, como já sabemos, depende da presença da sua visão. O centramento no discurso deste personagem permite a abertura dos limites e sua transformação em fronteira, uma vez que ele vê o que os outros não vêem: uma natureza irreal no seio da cidade. Ultrapassou portanto uma fronteira da percepção. Mas em termos da estruturação da representação dos espaços no romance, essa visão implicou a sua diluição, e não uma transição para um *além* completamente estanque em relação ao *aquém* urbano.

Chegados a este ponto, não podemos prosseguir sem explicar convenientemente a razão pela qual a *Natura* é uma criação *imaginal*, um mundo totalmente outro, edificado pela imaginação, e o que significa esse *imaginal*. Ela existe como mundo outro antes mais porque é um plano diverso, acessível pela transfiguração ou *desregramento dos sentidos* (lembrando aqui o *voyant* de Rimbaud), afinados para a poder ver. Aquilo a que nos devemos ater primeiro é às questões do *como* e do *onde*, isto é, como chegar a esse(s) mundos, e onde fica(m)? O facto de a natureza imaginada poder ser acessível ao Gabiru de qualquer ponto ou, melhor dizendo, de um ponto interior, deve-se ao facto de

⁷⁹ Relembrando a passagem já citada deste autor: “From the distinction that separates a subject from its exteriority, to the distinctions that localize objects, from the home (...) to the journey (...), from the functioning of the urban network to that of the rural landscape, there is no spatiality that is not organized by the determination of frontiers” (Certeau, 2002: 123).

esta não se situar propriamente num *onde*, num *ubi*, mas de se *localizar* além de uma fronteira onde o *ubi* deixa de ter sentido. Este processo de interiorização é comum a diversas tradições espirituais onde é processo básico de descoberta de um ponto-chave, tal como no *misticismo* brandoniano:

...by means of interiorization, one has departed from the *external* reality. Henceforth, it is spiritual reality that envelops, surrounds, contains the reality called material. That is why spiritual reality is not “in the *where*”. It is the “*where*” that is in it. Or, rather, it is itself the “*where*” of all things; it is, therefore, not itself in a place, it does not fall under the question “*where?*” – the category *ubi* referring to a place in sensory space. Its place (...) in relation to this is (...) No-where, because its *ubi* in relation to what is *in* sensory space is an *ubique* (everywhere) (Corbin, 2008).

É assim que as visões gabirescas se aproximam, de um modo surpreendente, das narrativas visionárias de algumas tradições espirituais, ou então – diríamos de forma mais acertada – podem estas últimas iluminar a surpresa de alguns processos brandonianos, pois não podemos procurar correspondências directas com o visionarismo místico-simbólico nascido num contexto que lhe é totalmente estranho, mas apenas o nascimento em Brandão de um instinto semelhante, um instinto de ver *para além* que faz mundos para os poder ver, mas que não chega, como na literatura visionária medieval, cristã ou xiita, a concretizar-se narrativamente, isto é, em complexas narrativas de viagem. Brandão não constrói odografias, mas relata visões fragmentárias.

Não podemos, no entanto, deixar de notar a proximidade da arquitectura dos (três) mundos, na medida em que isto mesmo nos é permitido pela comum afirmação do carácter ontológico, real, desses mesmos mundos e, ao mesmo tempo, pela comum afirmação de uma espécie de glândula da imaginação, de um órgão imaginante. A noção, presente nas narrativas visionárias trabalhadas por Corbin, de três mundos, ou

“três categorias de universos” (Corbin, 2008), a que corresponde cada um dos três órgãos noéticos (mundo sensorial /sentidos; mundo supra-sensorial/intelecto e mundo imaginal/imaginação) é, no entanto, complexo ser aplicada a Brandão, pois é difícil discernir n’*Os Pobres* uma distinção clara entre este mundo intermédio, pertencente à imaginação, e um mundo completamente transcendente, inteligível. Apenas podemos ver nitidamente neste livro os dois mundos de que temos vindo a falar: a cidade ou o mundo sensível e a natureza imaginal. A *Árvore*, como já dissemos, é o microcosmo simbólico que reproduz na cidade, no mundo infernal, a estrutura dos três mundos. O Gabiru, por seu turno, é a única figura que tem acesso a estes outros planos: é um ser entre mundos, e o único que pode viajar entre eles.

Ao falarmos em imaginação não nos referimos, como tantas vezes nota Corbin, à mera fantasia (a *fancy* de Coleridge), que seria a imaginação destituída ou desconvençada do seu poder criador⁸⁰, que é o mesmo que dizer, no seu poder de, paradoxalmente, criar o que já lá está para ser visto por esse mesmo acto de visão, mas que só por ele pode ser visto/criado. Corbin define-a como função mediadora: “It is the organ that permits the transmutation of internal spiritual states into external states, into vision-events symbolizing with those internal states” (Corbin, 2008). É, portanto, o poder de descobrir analogias entre mundos. Com efeito, questão importante é a de que os elementos do mundo imaginal são em analogia com os do sensorial (Corbin, 2008): todos os elementos (aos quais não faltam mesmo as formas ou as cores⁸¹, patentes apenas, como nota Corbin, para o uso afinado do órgão de *visão* correspondente) aí têm seu duplo subtil (o duplo em Brandão). E é ainda uma problemática que encontra um

⁸⁰ “If we are no longer capable of speaking about the imagination except as ‘fantasy’, if we cannot utilize it or tolerate it except as such, it is perhaps because we have *forgotten* [itálico meu] the norms and the rules and the ‘axial ordination’ that are responsible for the *cognitive function* of the imaginative power (...)” (Corbin, 2008).

⁸¹ “It should be noted that they (...) have extension and dimension, an “immaterial materiality”, certainly, in relation to that of the sensory world, but, in fact, their own “corporeality” and spatiality.” (Corbin, 2008: 5), e também: “it is more immaterial than the former and less immaterial than the latter (Corbin, 2008: 6).

eco muito forte em Brandão, “a world in which subsist the forms of all works accomplished, the forms of our thoughts and our desires, of our presentiments and our behaviour” (Corbin, 2008).

Porém, a visão brandoniana da imaginação como órgão noético, sendo de clara matriz romântica e simbolista, não deixa de aprofundar também a relação romântica tensional entre ser e pensar, matriz do agonismo romântico, já que a imaginação nasce em Brandão como escape assumido, como supremo sinal da cisão entre ser e pensamento, pois quanto mais “desgraçado” é, mais o Gabiru se isola para sonhar. Esta cisão é a mesma que Corbin chama o “reflexo agnóstico” (Corbin, 2008) da nossa civilização, a que afirma que não é necessário haver uma concordância entre ser e pensar ou, neste caso, entre ser e imaginar. O Gabiru reafirma esta não-concordância, impensável para os autores tradicionais nos quais, apenas com certa transformação interior, com certo nível de consciência se podem ver certas realidade. Brandão seria, assim, antes, mais um caso de mística selvagem (Hulin, 1993), com uma imaginação caótica, ínfrene, com um *ritmo*, mas não um funcionamento, estranho a este tipo de imaginação que aqui falamos.

Concluindo, cremos que o valor primacial que é neste livro dado à noção de fronteira é o da presença *in limine* de um sujeito, que entrevê um outro plano espacial a que muitas vezes é dado o valor de um plano transcendente, lugar da realização e de redenção dos seres. Com efeito, o que está para além da cidade é o sítio onde todas as coisas se podem realizar, e onde alastra uma natureza imaginal. É a esse lugar indistinto que vai dar o enxurro que tudo arrasta e é aí que se propaga espiritualmente o sofrimento dos pobres. É a perpétua fronteira: o lugar onde tudo se cumpre, onde o próprio Deus se realiza, criado pelo constante sofrer dos seres (Brandão, 1984: 229).

Os Pobres é então um romance que pode ser globalmente entendido sob o signo dessa *outridade*, tendendo para a hiper-consciencialização dos vários limites que se lhe antepõem e para a entre-abertura das correspondentes e ignotas fronteiras. O principal limite é, como vimos, a presença do mal no mundo, corporizado na cidade ao qual corresponde a subsequente necessidade de formulação de uma linguagem que seja capaz de traduzir o esplendor da visão, na fronteira, de um mundo natural, sempre próximo mas inalcançável. Neste contexto, o Gabiru representa a presença *in limine* de um sujeito que entrevê outras realidades nunca perfeitamente alcançáveis no mundo, mas realizáveis apenas num outro plano.

3. Entre limites e fronteiras: o sentimento do Fim

3.1. O imaginário apocalíptico

O imaginário apocalíptico manifesta-se arquetipicamente com uma dupla implicação: a presença iminente de um fim e a renovação necessária que é a razão última para esse fim e que a ele se segue. Este modelo da História tem uma das suas manifestações histórico-culturais mais notáveis na “matriz cíclica bipolarizada em torno dos momentos da decadência e da regeneração” (Viçoso, 1999: 55)), um arquétipo em U. Neste duplo sentido da apocalíptica o aspecto destrutivo corresponderia – tendo já em mente os nossos textos – à noção de limite e o aspecto de reconstrução à de fronteira. Segundo a nossa visão, é a tensão entre estas duas noções que subjaz à dinâmica do finimundismo como temática cultural e literária nas obras em análise. A noção de limite é actualizada através da presença das figurações de várias barreiras: espaciais, como o finisterra em Cesário, ou temporais, como a ideia de ocaso de uma era

decadente em Fialho e Brandão. Ora, alguns dos movimentos centrais destes textos passam por tentar transformar, tentar *visionar* (como em Cesário) esses limites enquanto fronteiras, isto é, enquanto passagens. Trata-se de uma regeneração escatológica do espaço, presente nos processos visionários que transformam lugares degradados em espaços simbólicos, como acontecerá em Cesário (com as mansões de vidro e a errância libertadora dos “nómadas ardentes” do futuro).

Na apocalíptica tradicional, os limites são facilmente identificáveis: a decadência, os cataclismos, as catástrofes. Em Cesário, Fialho e Brandão, a imagem mais forte de limitação começa por ser a própria figuração agónica da cidade. Dissolução, confinamento, morte parecem ser os seus rostos fundamentais. A cidade é, com efeito, o campo de eleição para a entrada em cena da noção de fim do mundo, concretizada animicamente naquelas três modalidades. Se quiséssemos formular uma frase com termos e sentimentos dos três autores que expressasse sinteticamente esta situação, diríamos que as cidades serão necrópoles (Fialho, Cesário) que cobrem todo o mundo (Brandão, Fialho), impossibilitando a fuga (Cesário, Brandão).

Mas há que dizer que os espaços urbanos não se encontram apenas em crise ou em redefinição – como até aqui defendemos –, mas que estão, por outro lado, sujeitos a conflagrações, a movimentos catastróficos que não têm a sua origem em qualquer cataclismo natural, mas sim num investimento extremo na imaginação distópica da urbe. A cidade de *Os Pobres* revela-se um espaço caótico, oscilando como sob o efeito de um sismo: “O bairro leproso estremecia. O prédio, queria ele próprio criar” (Brandão, 1984: 189). Já a cidade do “Sentimento do Ocidental” torna-se de igual modo um campo móvel atravessado por estranho mar: “(...) nesta massa irregular/ De prédios (...)/ A dor humana (...)/ (...) tem marés, de fel, como um sinistro mar!” (Verde, 2007: 138). A de Fialho é animada por convulsões metafóricas de teor animalizante: “(...) a

grande mole dos hospitais (...) viva e sinistra, feita de grandes edificios quadrilongos, que antes parecem (...) canzarrões dantescos” (Almeida, 1927: 177). Não só é ela um abismo ou um mundo ctónico (onde se sente vibrar o “*De Profundis* de uma raça de escravos e truões” (Almeida, 1992: 175)), como é habitada por seres não-humanos, entre a máquina e o animal, como os que surgem em “Madrugada de Inverno” de *Lisboa Galante*: o anão, o louco, o homossexual, caracterizados genericamente em “De Noite” como os “monstros” que “por causas idênticas chegam a contaminar-se das mesmas perversões, a constituir-se autómatos dos mesmos vícios, e a acabar por fim no mesmo lodaçal de lama e perversidade” (Almeida, 1927: 186).

As formas pelas quais o quadro que acabámos de traçar se conxiona com os traços fundantes da mentalidade da decadência em Portugal na viragem do século não será aqui um problema directamente visado. António Machado Pires (1992) estudou já atentamente os fenómenos conjunturais que nutriram o nosso apocalipse finissecular: a crise política do parlamentarismo, o amplo sentimento de decadência nacional, entre outros. Não insistiremos na sua análise. Insistiremos, isso sim, nas conexões possíveis dos nossos textos com a textualidade apocalíptica, isto é, com alguns pólos temáticos do pensamento apocalíptico, tais como a conflagração do espaço, o visionarismo, a degenerescência e o castigo, onde tentaremos ver como esses temas se prendem concretamente com algumas das questões que temos vindo a endereçar: a fronteira, o espaço, a memória e a imaginação.

Em relação aos acontecimentos históricos mais salientes no despoletar da histeria apocalíptica da pátria em Portugal – a questão africana, a crise social e económica do último quartel de Oitocentos, o Ultimatum – há que dizer que os textos em análise nesta dissertação não são respostas directas aos mesmos; são sim relativos a uma situação de descalabro social e mental que não se exprime propriamente em Fialho

de Almeida, Cesário Verde e Raul Brandão através da invocação directa daquelas calamidades políticas (pelo menos não nos textos que aqui tratamos), mas sobretudo através da insistência na representação de espaços urbanos e sociais disfóricos. Sistematizando esta questão: os textos dos nossos três autores parecem reflectir uma dimensão que se prendem sobretudo à história das mentalidades, à história cultural urbana, enquanto que aqueles fenómenos são atinentes à chamada “História geral”. Com efeito, ao contrário da maior parte dos textos literários deste período, estes são *propostas de fim* pouco coladas a episódios históricos, até porque nem todos estes homens, como Cesário Verde, morto em 1886, puderam assistir aos mais determinantes para a viragem do século.

Tenhamos em mente alguns textos finisseculares portugueses declaradamente finimundistas, como *Fim de um Mundo* (1899) de Gomes Leal, *O Fim* (1909) de António Patrício, o *Doido e a Morte* (1923) de Raul Brandão, o conto “A Catástrofe” (1925) de Eça de Queirós, *D. Carlos* (1925) de Teixeira de Pascoaes e *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) destes dois últimos autores⁸². O que é comum, num primeiro olhar, a quase todos estas obras é que a maior parte deles se centra no problema português, sendo a noção de “*fim do mundo*” equivalente, antes de mais, a fim da pátria, na medida em que são revisões literárias das principais “catástrofes” políticas da viragem do século: Ultimatum, regicídio e queda da monarquia. Mesmo em Raul Brandão, com a sua extraordinária peça *O Doido e a Morte*, ainda que a amplitude da situação apocalíptica seja universal, e não nacional, a situação é portuguesa, evocando o “terrorismo” anarquista da Iª República.

⁸² As datas de publicação de alguns destes textos distanciam-se do fim-de-século. No entanto, alguns deles, como *D. Carlos*, o *Doido e a Morte* e mesmo *Jesus Cristo em Lisboa* se referem explicitamente, ou são mesmo motivados por acontecimentos anteriores. No caso de Raul Brandão, é de notar que as datas de publicação são sempre distantes das de composição. É também de notar que o conto de Eça, publicado postumamente em 1925, é escrito um ano após o Ultimatum.

Ao adoptarmos uma perspectiva comparatista, interessam-nos sobretudo textos literários que sejam capazes de equacionar a problemática numa perspectiva mais vasta. Com efeito, as obras que estudamos parecem colocar alguns dos problemas sociais e mentais que assinalam em termos transnacionais, sobretudo no que respeita a Fialho e a Brandão. A estes dois autores parece sobretudo interessar a decadência (moral em Brandão, orgânica em Fialho) própria da modernidade radicada num urbanismo agónico, e não tanto a problemática do crepúsculo da pátria. No entanto, a questão nacional nunca poderia deixar de estar presente, por ser das mais prementes no crepúsculo oitocentista europeu (não apenas português), como veremos em breve em relação a “O Sentimento dum Ocidental”.

Para além da questão da urbe decadente, é sobretudo em Raul Brandão que alguns dos problemas sociais e mentais que os nossos autores assinalam são colocados em termos transnacionais. Estes são, naturalmente, aqueles que temos vindo a falar ao longo desta tese: a “criação” da memória no fim-de-século, enquanto modo de reconstituir imaginariamente espaços perdidos e de reequacionar as harmonias seculares entre cidade e campo e o novo urbanismo, que é nos nossos três autores vertido num dolorismo psicológico da cidade e a questão social, central para a fundamentação do mal ontológico de Brandão e de Fialho. Vimos já em 2.3. como estas questões são endereçadas pelo autor de *Húmus* tendo em vista o seu carácter exemplar e “universal”.

O sentimento apocalíptico, ou mesmo o sentimento finistérreo (em Cesário), surgir-nos-ão – como veremos – como as formas mais extremas de colocar a problemática da “digestão” mental de limites que se esboroam, redefinição mental do espaço a que o fim-de-século português obrigou, radicada na conjuntura histórico-cultural da implementação do novo sistema de produção capitalista na sociedade portuguesa. No capítulo anterior (2.) os processos que estudámos, centrados na

dramatização, no pôr em acto uma imaginação-memória, são agora de forma mais clara macro-fenómenos impostos a sujeitos. Passamos assim de processos de redefinição espacial dirigidos por sujeitos (Gabiru) para latos fenómenos culturais e simbólicos que colocam situações de crise ou de fim de mundo, que por sua vez são a tradução de um imaginário colectivo, comum a toda a literatura finissecular.

Os efeitos mentais desta reformulação social do espaço recebem uma configuração decisiva ao nível do imaginário e do simbólico sob o influxo da ideia de fim, que é naturalmente uma manifestação ao nível das ideologias e das projecções mentais finisseculares da noção de fronteira. O fim é uma situação colectiva de limite exigindo uma solução rápida, exigindo uma escolha interpretativa: *é ou não ultrapassável esta barreira, simultaneamente temporal (o fim do tempo) e espacial (o fim do mundo)?*; situação a um tempo concreta⁸³, mas na qual os fenómenos histórico-culturais sofrem uma transferência constante para a esfera do simbólico e do visionário, como demonstraremos na análise no IV andamento do “Sentimento dum Ocidental” ou da cidade apocalíptica d’*Os Pobres*. Do enclausuramento nos espaços do fim far-se-á a abertura para os espaços abertos do imaginário e do simbólico.

Resta-nos ainda dizer algumas palavras, ainda introdutórias, sobre o uso das faculdades da imaginação e da memória como forma de gerir espaços e fronteiras sob a crise do fim. Num autor como Cesário Verde, pensando especificamente no poema “O Sentimento dum Ocidental” – o único texto do autor em que nos centraremos – a imaginação visionária é encenada como um escape onírico. Ela é que vai permitir descortinar outros mundos para além daqueles em crise, já não são passíveis de serem representados pelo realismo positivo, do mesmo modo que em Fialho e em Brandão⁸⁴.

⁸³ No caso do fenómeno apocalíptico, as situações historicamente concretas são os vários Apocalipses que ameaçam a sociedade finissecular: o fim político da Pátria, o fim espiritual de uma tradição, o fim *real* de uma era.

⁸⁴ Ao escolhermos estes três autores, não o fizemos apenas por assinalarem aquela inflexão contra o realismo de base positiva, mas por representarem formas radicais de imaginação (ainda que todas diferentes entre si), radicais no contexto do crepúsculo oitocentista não só português como europeu.

No entanto, a construção ficcional dos mundos que são a transformação visionária de elementos urbanos implicará muitas vezes a entrada em cena de uma imaginação que necessita de se mascarar de evocação, criando espaços ao mesmo tempo ficcionados como domicílios da memória e lugares possíveis ou futuros, tais como as “vastidões aquáticas” que vão reactivar e pôr em acto a memória dos Descobrimentos. Nesta passagem absolutamente fulcral do IV andamento de “O Sentimento dum Ocidental” a explosão inesperada de uma imaginação criadora trabalha com os signos mais óbvios da memória nacional, promovendo uma reocupação simbólica das Descobertas, passadas e futuras. Ao mesmo tempo dá-se uma visão transfigurada da cidade enquanto primeira possibilidade de habitação (as casas vítreas), mas num futuro incerto e diferido.

Como contraponto ao escapismo brandoniano (que já conhecemos) e cesárico, Fialho é, neste aspecto, aquele que não quer fugir, mas mergulhar na putrefacção da cidade moderna e operar as transmutações da imaginação no próprio material humano que a habita.

3.2. “O Sentimento dum Ocidental”: o Finisterra e a visão

Cesário Verde, em “O Sentimento dum Ocidental”, dispõe um cenário onde são fulcrais os elementos representativos da fronteira: a passagem do dia para a noite situada num espaço de transição, entre terra e mar – o estuário do Tejo:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.
(...)
E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;

À vista das prisões, da velha sé, das cruces,

Choram-me o coração que se enche e que se abisma (Verde, 2007: 133).

Toda a construção do cenário é representativa de um *sentimento* de angústia que nasce explicitamente na relação com elementos do espaço. Esta problemática foi significativamente explorada por Rosa Maria Martelo, fazendo uso da concepção benjaminiana de um sujeito que é constituído pelo que observa: “(...) é notório que o sujeito que vê a cidade é, de certa forma, visto por ela, constituído em sujeito por tudo quanto o interpela e nele suscita uma sensação de melancolia e também esse ‘absurdo desejo de sofrer’ (...)” (Martelo, 2008: 49). E quais os elementos que despertam essa sensação? Trata-se de *coisas* que lhe surgem de frente e com as quais a visão esbarra, como diante de muralhas⁸⁵, na nossa óptica os signos que inscrevem textualmente a presença da noção de limite: “À vista das prisões, da velha sé, das cruces/ Chora-me o coração que se enche e que se abisma”. Lembrando a já citada Samantha Cosentino: “Il confine diventa completamente visibile solo mediante la presenza di segni che lo individuano” (Cosentino, 2005)). Estas presenças enclausurantes não podem deixar de ser lidas em relação a uma particular geografia da transição espacial (“as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia”) e temporal (“Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes”) na qual se inscrevem. Há a notar como os dois aspectos, o fim da terra e o fim do dia (“E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!” (Verde, 2006: 132)), colaboram para a desagregação corporal das formas meridianas e para a entrada num regime emocional caótico significativamente fundido com o finisterra, que é de igual forma um espaço caótico (o que é presente desde os primeiros versos: “as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia”).

⁸⁵ Como lembra Margarida Viera Mendes a propósito desta figuração dos muros: “A opressão fantasmática das paredes voltará a aparecer identificada com a própria morte no final do ‘Nós’: «viu o seu fim chegar como um medonho muro»” (Mendes, 1982: 48).

Assim, o movimento é, desde o início, o de progressivo adensar da sensação de confinamento na urbe degradada, mas essa sensação é tanto mais significativa quando se tece em espaços – como o estuário atlântico de um rio e o definhar do dia – que podem tanto ser lidos, na ambiguidade que lhes dá o serem fronteiras, como passagens ou como outras formas de aprisionamento⁸⁶. Esta situação inicial de um observador diante do fim da terra e do começo do mar exige então a interpretação dessa paragem geográfica, o Finisterra, conferindo-lhe o valor sógnico de limite ou de fronteira, de intransitável ou de transitável. A interpretação terá também que se estender aos signos subsidiários que estão presentes na mesma geografia, como os barcos estrangeiros fundeados no cais (“De um couraçado inglês vogam os escaleres” (Verde, 2006: 132)) que permitiriam, caso não fossem presenças ameaçadoras, uma fuga para longe.

Segundo a nossa perspectiva, o finisterra⁸⁷ é um elemento significativo para compreendermos a dimensão apocalíptica do poema, na medida em que configura miticamente a desagregação das formas a que o sujeito poético assiste: elas habitam um limite que é uma zona mortal. A este respeito devemos relembrar as concepções arcaicas do finisterra ibérico como “terra dos mortos”, que em Cesário admitimos que possam surgir conscientemente na visão da cidade finistérrea como necrópole⁸⁸. Há uma

⁸⁶ Como lembra Paula Morão: “(...) as ruas percorridas, subindo ou descendo, são sempre espaços abertos, mas encontram-se desde o início marcas de um fechamento subjectivo que prenuncia o final do poema: o ponto de vista do sujeito transfigura o aberto em opressivo fechado (...)” (Morão, 2004b: 197). O fenómeno descrito por esta autora corresponde, na nossa perspectiva, ao que concebemos como o adensamento da presença de um limite, da cidade como limite. Como desenvolveremos, o movimento mais intenso em sentido contrário – abertura do limite em fronteira – será corporizado na passagem fulcral que transmite uma visão profético-escatológica: as três estâncias (4, 5 e 6) da secção IV.

⁸⁷ Há vários elementos que nos permitem apreciar essa dimensão como uma das mais notórias e relevantes do poema. Ainda que o finisterra seja uma dimensão mais funda e mais antiga do que a vida de qualquer nação ibérica (os *mirabilia* da Lusitânia em Plínio-o-Novo), sendo depois tomado como um dos signos mitopoéticos da cultura apenas no século XX, com autores como Fernando Pessoa, António Quadros ou Dalila Pereira da Costa. Com efeito, a investigação das coordenadas literárias e culturais do finisterra pode ser explorada com uma visão comparatista, devido a este diferimento constante que nos obriga a pensar as suas determinações com base no limite e na fronteira, ultrapassando assim a mera dimensão nacional de que, antes de mais, pensaríamos estar mais próximos.

⁸⁸ Sobre esta questão ver: Costa (1984) e Borges (2001). A passagem do poema que melhor ilustra esta ideia é a sua última quadra, com o “sinistro mar”, que é aproximável da imagem do rio dos mortos: “E enorme, nesta massa irregular/ De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,/ A Dor humana busca os amplos horizontes,/ E tem marés, de fel, como um sinistro mar! (Verde, 2006: 138). Em Cesário o uso destas imagens poético-simbólicas recorda os grandes movimentos de animização da urbe em Brandão,

estranha soberania que é instaurada pela proximidade do oceano e do quasi-oceânico estuário de um rio extremo-ocidental que, em momentos mais avançados do poema, vai ser aproximado dos rios dos mortos, o Letes ou o Estige: “reluz, viscoso, o rio” (Verde, 2006: 133) e, sobretudo, na visão simbólica do “sinistro mar” (Verde, 2006: 137) que atravessa a necrópole. O fim da terra é o domínio onde impera o caos das formas, como notou Dalila Pereira da Costa (Costa, 1984), envelhecidas no espaço que é miticamente o sepulcro do sol, o que, numa simbologia coeva de Cesário, pode ser lido como o local onde uma cultura solar, a ocidental, assiste ao seu fim⁸⁹, quer geográfico, quer temporal: o fim da terra e o fim do mundo (o apocalipse).

Certo é que esta noção de finisterra se conexiona com o surto dos signos da cultura portuguesa em momentos privilegiados do poema, sobretudo se considerarmos que aquele possui um carácter dúplice: ao mesmo tempo limite intransponível e dimensão do limite feito transponível (isto é, a fronteira), ainda que a custo de grandes perigos (“os filhos que depois naufragam nas tormentas” (Verde, 2006: 133)). Ora, se é certo que a ultrapassagem do finisterra tem, na cultura portuguesa, a sua dimensão maior no fenómeno dos Descobrimentos, qualquer visão deste elemento como possível espaço de abertura, para além do que nele é óbvio confinamento, terá por força que lidar com a imposição das coordenadas simbólicas da Expansão portuguesa. Daí que a única abertura visível da cidade-limite, a única abertura verdadeiramente possível, condensada na visão profético-escatológica da “raça ruiva do porvir”, seja uma revisão poética dos Descobrimentos:

dado já por nós apontado em Braga (2007). Algumas delas são de facto bastante próximas, sobretudo esta caracterização da Dor humana como um mar e as dimensões fluidas da Dor cósmica em *Os Pobres*. Como afirma Rosa Maria Martelo, é de notar a “abstractização decadentista da “Dor humana”, grafada com maiúscula” (Martelo, 2008: 53), na qual é de igual modo patente a proximidade com Brandão.

⁸⁹ Com efeito, o sentimento é o de um ocidental, mas de um ocidental deslocado dos principais centros urbanos e tecnológicos do Ocidente: “Ocorrem-me em revista exposições, países:/ Madri, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”. A tensão limite/fronteira é pois, neste contexto, o fruto do sentimento de que uma nação atingiu um tempo determinante no adensamento da sua decadência (um limite) e que espera um *volte face* (uma fronteira), que, no entanto, apenas mitopoeticamente se introduzirá.

Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
Que aninhem em mansões de vidro transparente!

Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,
Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
Numas habitações translúcidas e frágeis.

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir! (Verde, 2007: 137)

David Mourão-Ferreira, ainda que valorize extraordinariamente esta passagem⁹⁰, ao questionar-se se ela não poderá ser o “embrião extremamente condensado” (Mourão-Ferreira, 1995: 93) do Quinto Império pessoano, lê-a como uma compensação mítica pela escolha por uma continentalidade europeia contrária aos signos portugueses do mar e da viagem, leitura que sustenta com base na erradicação de Camões no poema⁹¹.

⁹⁰ A centralidade destas três estâncias afigura-se incontornável, antes de mais pela sua posição (sexta estrofe contando a partir da última) na IV^a secção que, como demonstrou David Mourão-Ferreira, é a posição que, em cada secção agrupa as passagens *visionárias* e *evansionistas* do poema (Mourão-Ferreira, 1995), significativamente colocando a quadra em confronto com “E evoco, então, as crónicas navais” (Verde, 2007: 132), que vem na mesma posição na I^a secção. Também o próprio ritmo permite destacar naturalmente esta passagem. Jacinto do Prado Coelho fez notar que o ritmo binário que até este ponto estávamos habituados se transforma num ritmo mais alongado, como que declamatório, que naturalmente se delinea de entre o resto do poema (Coelho, 1977).

⁹¹ “Em muitos outros estratos, porém, o poema de Cesário se configura, ou propõe mesmo, como o negativo de *Os Lusíadas*. À exceção da última estrofe da evocação das «crónicas navais» em que bem ao longe deixa Camões (...), nada mais no poema acusa a presença do «Mundo que o português criou», como diria Gilberto Freyre. Nem um negro, nem um mestiço, nem um oriental, nem um brasileiro perpassam nas ruas da Lisboa de Cesário; nem um produto ultramarino se vê exposto nas suas lojas; nem um vestígio da ainda então potência colonizadora, ou sequer colonial, se manifesta no mais ínfimo pormenor; os próprios apetites de evasão expressos pelo narrador lírico registam-se num plano de fuga terrestre («a via férrea») e sob um signo de explícita continentalidade («Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!») (...) Deste modo voltando as costas ao mar, dir-se-ia que, por um lado, a fim de afirmar a sua modernidade, Cesário volta sobretudo as costas a Camões e que, por outro lado, com luminosa presciência, opera por conta própria aquela «descolonização» que se tornaria inevitável e irreversível um século depois. Antecipadamente abdicando de mitos que serviam de suporte à exaltação do «colonial» e do «colonizar», nada mais natural que Cesário compensadoramente investisse, num futuro não menos mítico, as necessidades do seu imaginário: «Ah! Como a raça ruiva do porvir (...)...» (Mourão-Ferreira, 1995: 93).

Creemos, no entanto, que é precisamente esta passagem que faz deste poema os Anti-Lusiadas, porém no sentido dos “Novos Lusiadas”. Estes não se fazem apenas negativamente, pela erradicação do elemento “colonial” (Mourão-Ferreira) e marítimo do quotidiano lisboeta, mas sim pela positividade profética das novas Descobertas. Como lembra Paula Morão:

Resta-lhe [ao sujeito poético] face a esse ambiente opressivo, a reconstrução possível do destino épico, através da busca do poema perfeito, que garanta a síntese dos graus do tempo e o anular da condição mortal do homem («Se eu não morresse, nunca! E eternamente/ Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!; IV, 37). Ou, então, resta-lhe partir, não já como os Lusiadas celebrados por Camões, mas pela utopia visionária que renova o ímpeto heróico e reinstaura o sujeito colectivo (...) (Morão, 2004b: 33).

Nem procuram as três quadras, como diz Helder Macedo, “um futuro equivalente ao passado heróico de Camões” (Macedo, 1999: 188) – não um futuro que se repete, mas um futuro outro, já não histórico, mas mitopoético, num sentido próximo das “Índias Espirituais” de Pessoa, que serão a repetição do fenómeno dos Descobrimentos em outro plano – um plano a-histórico.

Esta fuga a que acabámos de assistir, forma suprema de “realização” do desejo que, concomitantemente com o de angústia, se vai adensando ao longo do poema e que procura o escape, o movimento, a viagem, só é reversiva, isto é, centrada no passado histórico (mas também com uma dimensão mítica), em outro momento onde são assumidos signos fundamentais da cultura portuguesa. Referimo-nos à seguinte passagem do primeiro andamento do poema, que Mourão-Ferreira (1995) *descobriu* como estando na mesma posição que “Ah! Como a raça ruiva do porvir” (sexta estrofe contando a partir da última):

E evoco, então, as crónicas navais:

Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!

Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!

Singram soberbas naus que eu não verei jamais! (Verde, 2007: 132)

Aqui se pode ler a consciência de morte dos signos fundamentais da cultura portuguesa (“Singram soberbas naus que eu não verei jamais!”: note-se a presença textual do *eu*, que assim dá a entender que para esta recuperação mitológica terá ainda um papel determinante) e da subsequente necessidade da sua recuperação mitológica⁹².

É de notar que a passagem que temos vindo a comentar corresponde *grosso modo*, no tempo da narrativa do poema, à transição entre noite e aurora (parte IV), na progressão linear do tempo marcada pela errância do sujeito. Mas a aurora não virá, e em seu lugar teremos esta visão auroral das “casas de vidro transparente” e da “raça ruiva do porvir”: ou seja, a própria aurora, também ela existe apenas prospectivamente, identificada à visão profética⁹³. Em outro momento já falámos (Cf. Braga, 2007) na ambiguidade deste hipotético nascer do sol, que não oferece qualquer salvação, mas apenas a esperança profética no retomar dos Descobrimentos. A aurora, tal como a salvação escatológica da migração colectiva para as “vastidões aquáticas” não é realizável *aqui e agora*, ou não se lhe seguisse a imagem mais intensa de clausura em todo o poema:

Mas se vivemos, os emparedados,

Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...

Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas

E os gritos de socorro ouvir, estrangulados. (Verde, 2006: 137)

⁹² É aqui importante lembrar o contexto de redacção e publicação do poema: as comemorações camonianas de 1880, tendo este texto surgido como parte integrante de um “brinde” do *Jornal de Viagens*, do Porto: um conjunto de textos dedicados ao épico, como o qual, como nota Paula Morão (Morão, 2004), Cesário tentará emular numa nova proposta épica, que é também poética. A este respeito, notemos (ainda que já sem fôlego para desenvolver esta questão) que a proposta poética, como será sumamente endereçada mais tarde (“Se eu não morresse, nunca! E eternamente/ Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!” (Verde, 2006: 137) pertence à primeira pessoa do singular, enquanto que a aparição de uma mitologia definitivamente épica recebe um sujeito específico que é plural: “Nós vamos explorar todos os continentes” (Verde, 2006: 137).

⁹³ A aurora nasce simbolicamente: “O momento da visão de uma aurora, no termo do percurso poético de “O Sentimento dum Ocidental”, corresponderá a uma tentativa de exteriorização da luz, que simbolicamente emanará das próprias casas, transformadas em habitações vítreas” (Braga, 2007: 232).

Figuração extrema da queda, retomando a dinâmica fatal do poema, que desce da amplitude discursiva do profético para o presente negativo. Como afirma Rosa Martelo:

Se a memória do passado não parece tranquilizar o sujeito em deambulação, o sonho de um futuro diferente capaz de religar o porvir ao fulgor do passado, também não se tornara credível. A uma estrofe que idealiza o futuro como abertura das grades da prisão urbana suceder-se-á imediatamente a mais aguda visão do emprisionamento em todo o poema (Martelo, 2008: 54)

Assim, a noção de fronteira advém sobretudo do seu (aparente) falhanço. O limite não se abre em fronteira senão prospectivamente. Porém, creio que não se trata aqui de uma questão de *credibilidade*, como aponta Martelo. A passagem a que sempre nos referimos não pode ser apenas lida negativamente, como que um delírio que de todo é refutado, mas terá que ser lida positivamente, através da ideia de eficácia diferida de uma visão. Algo de semelhante podemos encontrar em “Num Bairro Moderno”. Neste poema, a visão de um corpo vital que parte da transformação dos legumes e frutos, posto em confronto com o corpo degradado da vendedeira, subsiste – finda a “visão de artista” – enquanto projecto ou projecção, não podendo de forma alguma afectar directamente o mundo que o rodeia, da mesma forma que o discurso profético, cuja verificabilidade só o futuro poderá dar. Tal como a “visão” de “Num Bairro Moderno”, a enunciação profética em “O Sentimento dum Ocidental” é a enunciação da transfiguração do real apenas enquanto desejo ou esperança, uma vez que é impossível ser actualizada no presente, circunscrevendo assim a “visão de artista”, o discurso poético, à enunciação (“se eu transformasse”, de *Num Bairro Moderno*) de um corpo de desejo (o corpo hortícola), já que o poeta é incapaz de penetrar nas tramas do real directamente⁹⁴. Mas os efeitos longínquos da sua visão transformadora podem ser já

⁹⁴ Como já tive oportunidade de dizer: “O carácter activo do visionador (“recompunha”, “descobria”) é mais o carácter activo do seu suspenso desejo de transfiguração. O facto de a vendedeira não sofrer alteração é prova disto. Se a corpo da vendedeira cristaliza formas opressoras de uso do corpo humano, é o próprio o corpo vital do poema que enuncia uma proposta de corpo renovador do real, pela sugestão da leveza metafórica do poema reconstruído contra o peso do trabalho. É porém importante considerarmos a enunciação retórica da visão (se eu fizesse), mais do que uma *captatio benevolentiae*, mas como a

actualizados através de uma representação mitopoética como é aquela que temos nas nossas três estâncias.

Porém com estas reflexões ficou por comentar a última quadra citada de Cesário. Note-se, antes de mais, como não abandonámos ainda a primeira pessoa do plural (“Mas se vivemos”) com que a anterior visão foi invocada (“Ó nossos filhos!”; “Nós vamos explorar”), já não por um sujeito poético isolado, mas por todo um povo. O emparedamento deste *nós* que vem definitivamente reprimir uma fuga nacional, é, no poema, a figuração mais dolorosa de um limite inultrapassável, depois de entreaberta a fronteira visionária das “vastidões aquáticas”, cuja visão de todo se desvanece com o regresso imediato a uma primeira pessoa do singular (“Julgo avistar”). Todas as aberturas e escapes a que o sujeito aspira ao longo do poema podem assim porventura ser retrospectivamente lidas como desejo de evasão de um “nós” para um outro espaço e para um outro tempo (o espaço e o tempo do mito) que afinal só pode desembocar no confronto com a terrível “muralha dos emparedados”⁹⁵.

Acabámos de ver como n’“O Sentimento dum Ocidental” a necessidade de evasão ascende à tensão máxima entre a simbólica muralha (que faz da cidade duplamente um limite, junto com outras imagens de aprisionamento, como o céu “baixo e de neblina” (Verde, 2006: 132)) e a visão profético-escatológica da nova epopeia. O lugar desmedido aí evocado, as “vastidões aquáticas” é, como já foi referido, simultaneamente um lugar da memória, por ser um retomar dos Descobrimentos, e um lugar da imaginação, por implicar uma revisão poética e criativa desse momento histórico da cultura portuguesa. Como lembra Frank Kermode: “O apocalipse depende duma concordância dum passado imaginariamente registado e dum imaginariamente

enunciação dum desejo, que pode apenas ser dito como futuro, como hipótese” (Braga, 2007: 231).

⁹⁵ Como lapidarmente afirmou Margarida Vieira Mendes: “O desiderato é o de um povo cuja vida se coloca num sonho colectivo, futuro e passado (como na *Mensagem* ou n’*Os Lusíadas*), ficando reservado para o presente um lugar adversativo: *mas se vivemos*” (Mendes, 1982: 51).

predizível futuro, alcançado para nosso proveito, nós que nos mantemos em “o mais meio possível” (Kermode, 1997: 34). Creio que esta asserção nos pode revelar bastante acerca da dinâmica profunda do poema cesário, constituída entre um passado que ressurgue miticamente e um imaginariamente predizível futuro, ambos campos para a entrada em cena de uma memória que se casa com a imaginação.

Na sua perspectiva eminentemente literária, Kermode pensará estas visões do Fim e da regeneração em analogia com os fins em literatura, sendo o fim como sendo a chave de uma forma narrativa simples, isto é, de uma história fechada, entre uma origem definida e um fim historicamente antecipado. Ora, se é este um modelo de história ultrapassado pela complexificação dos modelos estruturais das narrativas, lembra Kermode: “no seu carácter geral, as nossas ficções afastam-se bem da simplicidade do paradigma [o paradigma das “ficções determinadas pelo fim”, como a Eneida]; tornaram-se mais “abertas”. Mas ainda têm (...) uma relação autêntica com ficções mais simples existentes no mundo. O Apocalipse é um exemplo radical de tais ficções” (Kermode, 1997: 24). Se apenas o fim pode fechar uma leitura, isso não acontecerá na vida humana, em que “O fim que imaginam vai reflectir as suas preocupações irreduzivelmente intermediárias. Temem-no e, tanto quanto podemos ver, sempre o temeram. O Fim é a configuração das suas próprias mortes” (Kermode, 1997: 25).

Há pois, no fenómeno apocalíptico, este sentido de interpretação fechada que o fim permite. O termo da história antecipado ou visionariamente entrevisto é então o dado que encerra o percurso de uma história teleológica, de uma história de que se pretende ver aproximada aos códigos de totalidade de uma história sagrada, dividida em fases pré-determinadas, desde a origem até à extinção final e subsequente regeneração. Creio que podemos ver no poema de Cesário a presença de uma estrutura semelhante. O

“Sentimento...” está de facto estruturado na progressão de uma origem áurea, evocada durante um momento do fim, para um futuro profeticamente, prospectivamente evocado, e que é apenas poeticamente visível, como vimos. Assim, “O sentimento...” coloca Lisboa e sua tessitura espaço-temporal numa história sagrada a ser relatada, encontrando os vestígios (Buescu, 2007) de uma memória histórica omnipresente, delével ou em delecção, e ao mesmo tempo projectando o regresso de novas descobertas. Entre essa origem mítica (“E evoco, então, as crónicas navais”) e o futuro não menos mítico resta o lugar terrível onde queda o sujeito poético junto com a “raça” para a qual procurou um escape: em “o mais meio possível”, isto é, no lugar que já não é a origem nem é ainda a regeneração (através de uma visão que, ora se *alarga pela história*, ora pela profecia), mas afinal o emparedamento total nas muralhas da cidade.

3.3. A Lisboa Galante de Fialho: a decadência e o seu observador

Foi o milenarismo do século XIX que configurou decisivamente a noção de apocalipse biológico, ou mesmo rácico, num claro aproveitamento ideológico das coordenadas do cientismo oitocentista. O imaginário da contaminação e da degenerescência biológica, circulando em torno do pólo simbólico da decadência (Pires, 1992), assume, nas suas vertentes mais marcantes, uma dimensão apocalíptica que, em Oliveira Martins e, como agora veremos, em Fialho (porventura os autores portugueses em que essa dimensão mais sobressai), derivam directamente do organicismo, com suas concepções de decadência irremediável da raça e da pátria. Podemos localizar este fenómeno em várias das tendências activas no crepúsculo oitocentista: desde o neo-garrettismo, em que o cadáver de cada poeta é o cadáver da pátria (Nobre e d’Oliveira)

até à retórica da putrefacção total em Junqueiro, no *Finis Patriae* e na *Pátria*, ou em Gomes Leal, no *Fim de um Mundo*⁹⁶.

Essa ideia do “fim da raça” está muito presente em Fialho, mas não tanto em Brandão, onde a tónica recai sobre o apocalipse moral e religioso, visto que neste último autor é em boa medida abandonada a *forma mentis* cientista do século XIX⁹⁷. Com efeito, o que preocupa o autor de *A Farsa* é, como sabemos, a morte de Deus, a extinção da crença colectiva e a subsequente desorientação espiritual. Ao aproximarmo-nos das figurações apocalípticas fialhescas vemos que nelas, ao contrário de Brandão, o fim é algo de mais concreto: fim orgânico (da cidade e da raça) e fim da pátria tomada como corpo ou entidade orgânica, no que está de acordo com o organicismo de modelos culturais dominantes como o já citado Oliveira Martins (e, de certa forma, também com o Antero das *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*), enquanto outros autores coevos, como Guerra Junqueiro, António Patrício e António Nobre, parecem ver o fim da pátria sobretudo como o ocaso de uma entidade espiritual. De facto, o elemento mais presente no finimundismo oitocentista português, como já dito, é o fim nacional, a morte da pátria, pela obsessividade do investimento que recebe ao nível do imaginário. Esta ideia assume, consoante os autores, quer as implicações de fim biológico, quer as de fim espiritual⁹⁸.

Não nos interessa aqui, no entanto, – como já afirmámos na primeira parte do capítulo – desenvolver a questão da forma como o sentimento de decadência irreversível é a materialização tematólogica mais percuciente do sentimento de fim no crepúsculo

⁹⁶ Sobre esta questão, já muito trabalhada, da morte da pátria, ver sobretudo os trabalhos de António Machado Pires (1992), Maria Teresa Pinto Coelho (1996) Maria das Graças Moreira de Sá (1992 e 2001), António Cândido Franco (1996 e 2000), Vítor Viçoso (1999 e 2001).

⁹⁷ Abandonada, mas não inteiramente: em livros como *Os Operários* ainda temos os traços naturalistas da animalização dos homens.

⁹⁸ Estas categorias podem revelar-se úteis para distinguirmos os tipos de figurações apocalípticas, ainda que seja complexo vê-las em separado. Com efeito, em muitos autores (Antero, Patrício, Junqueiro) parece haver simultaneamente um fim moral e um fim orgânico. Mesmo em Fialho, onde a imagem da cidade e do país como organismo doente é central, haverá também há, naturalmente, uma dimensão moral da decadência.

oitocentista, sobretudo quando imagisticamente codificada como decomposição *post mortem* (Oliveira Martins). As propostas dos nossos autores encenam-se no quadro em que, sendo esta decadência um dado inegável, se programa uma errância do olhar pelos ambientes em descalabro (Fialho e Cesário), ou se jogam os títeres deixados ao abandono e entregues à necessidade da sobrevivência num mundo apocalíptico e/ou pós-apocalíptico, sem Deus e sem regras (Brandão). Vejamos o que a este respeito diz Aguiar e Silva acerca do autor de *Pasquinadas*:

Para Fialho, como para os escritores da chamada geração de 70, a ideia e o sentimento de decadência nacional constituem toda uma espécie de filtro condicionador de toda a análise e de toda a visão da sociedade e da cultura portuguesas contemporâneas. E Fialho estabeleceu uma etiologia e traçou uma fenomenologia tão completa que não encontram paralelo, se se exceptuar Oliveira Martins, na obra de nenhum dos autores da geração de 70 (Silva, 1983: 346).

A necessidade de traçar um quadro geral da decadência distingue Fialho. É esse o instinto por detrás d'*Os Gatos*, mas também dos ambientes sociais extremamente diversificados dos contos bem como dos *tableaux vivants* surpreendidos na errância urbana de *Lisboa Galante*. Porém, são a ausência de uma solução para essa decadência e a recusa ou incapacidade de, como o autor nortenho, construir uma justificação metafísica explícita do sofrimento inerente ao fim, que dão uma tónica própria, altamente negativista, à vertente marcadamente finimundista do seu discurso. Não existindo para ele a solução neogarrettiana do campo ou do Portugal originário, tal como a cidade campo de acção da brutalidade animalesca (recorde-se a análise que fizemos de textos como “Conto do Natal”); não havendo a unção sacrificial dada à miséria, como em Brandão; sendo complexas e contraditórias as dimensões políticas e ideológicas da sua obra; complexa igualmente a escolha *artiste* pela própria literatura como valor (Mateus, 2008, 240-255), sobeja, ao fim de tudo isto, como nota Pinto Mateus, a “radical negatividade da obra fialhiana” (Mateus, 2008: 47). Com efeito, não

se trata de pessimismo, nem de niilismo, mas de uma substante negatividade verdadeiramente extremada⁹⁹, manifesta na preferência por situações limite, pela conflitualidade, a que acresce apontar uma paixão pela representação do sofrimento, claríssima, por exemplo, em “Conto do Natal”, se lembrarmos a passagem – que não invocámos no momento da nossa análise –, referente à morte da criança: “A pancada dera na pedra um som de melancia podre, esborrachada em surdina, bassa e tungente” (Almeida, 1982: 124). A surpreendente imagem é dotada de um invulgar efeito poético, através do prazer auditivo, que origina os *transportes do sentido* num mundo marcado por um horror hiper-realista¹⁰⁰. Se existe uma metafísica fialhiana, a sua explicitação crítica terá porventura que passar por estes tópicos¹⁰¹.

Passemos agora a olhar mais de perto os elementos específicos que formam em Fialho o espectáculo do cenário apocalíptico urbano. Vejamos esta descrição de Lisboa:

A noite estagnava numa quietação abafadiça, sem brisas e toda uniforme no seu luto. Da cidade, o gás traçava da sombra como um plano de edificio monstruoso, pontuações vermelhas que se alongavam em formidável escala, desde a torre de Belém cravada na ponta de uma linha arenosa e curva, ate à outra baliza, que o acumulado das casas de Alfama parecia ocultar. E de tamanha fábrica, vinha um fervor de respiração convulsa, que à flor da água se afinava com subtilezas acústicas, estremando cada ruído na sua gradação, e decompondo por espaços através dos sons, toda a vida complicada da cidade, até ao grito indistinto de um vendedor de jornais. Olhada assim de longe, daquele fundo de sombra salgada, Lisboa tinha o ar de uma grande cidade entregue à trágica nevrose do vício, pois que se apagavam de noite as frontarias dos edificios burgueses, as arquitecturas híbridas dos palácios e dos templos, a uniformidade das ruas geometricamente

⁹⁹ Uma das expressões mais virulentas desta ideia é a seguinte, retirada do Iº volume d’*Os Gatos*: “Portugal escorre uma agonia de *fin de la fin*, uma enregelada miséria de país *charogne*, de país gasto, de país morto, de país podre” (Almeida, 1992: 172).

¹⁰⁰ Relembramos como, neste conto, se combinam paradoxalmente os dois processos literários que atravessam toda a obra de Fialho: a crueza da narração, e também da descrição hiper-realista e um imagismo delirante.

¹⁰¹ Há no entanto um texto de Fialho, “A Dor”, pertencente ao livro *Contos*, onde se parece esboçar uma tentativa de explicitação metafísica. Neste conto, o homem – face à realidade consciente da dor – pede a deus a reversão do homem até ao símio.

alinhas, e no tremeluzir dos lampiões se podia evocar alguma dessas necrópoles torvas, onde as festas resumiam a vida, as carnes das mulheres se cobriam de lhamas de ouro em púrpuras radiantes, a musica embalava a embriaguez dos soldados e capitães, e do homem nada vivia senão a besta, tripudiando em concupiscências fenomenais. (Fialho, 1992: 28)

Trata-se de uma *Visão* de fora, a partir do rio, e que surge, singularmente ao sentido da audição, em planos distintos, decomposta. Aqui temos o cenário clássico da cidade apocalíptica *fin-de-siècle*, em que um elemento bem conhecido e que sobreabunda nesta literatura, o gás, faz as vezes dos fumos sulfurosos dos infernos. Com Fialho, Lisboa é colocada definitivamente na linha arquetípica de Babilónia/Roma, as cidades-mãe de todas as abominações, configuração arquetípica da cidade do apocalipse. Mas a Cidade do Bem e a do Mal podem conviver face a face, já que é nos cidadãos que se decide o carácter pérfido ou honrado de determinada cidade, como lembra o episódio de Sodoma¹⁰², bem como a passagem do Evangelho de Mateus: 13, 36-43¹⁰³. Em Fialho, como em Santo Agostinho (Agostinho, 1985: 24-35), os cidadãos estão misturados, e por isso também o estão a Cidade de Deus e a do Diabo.

Nos seus quadros urbanos há a *convivência*, que já assinalámos, entre a moralidade do observador das perversões sociais (um “puritanismo revoltado”, na expressão de Viçoso (Viçoso, 1999: 57)) – e o carácter amoral que surge na descrição gozosa, que se cristaliza esteticamente na poética decadentista, das misérias de uma cidade e seus habitantes: a *Lisboa Galante*¹⁰⁴. Marcada pelo sofrimento, a turba de

¹⁰² Cf. *Gn*, 19.

¹⁰³ “³⁶Afastando-se, então, das multidões, Jesus foi para casa. E os seus discípulos, aproximando-se dele, disseram-lhe: «Explica-nos a parábola do joio no campo.» ³⁷Ele, respondendo, disse-lhes: «Aquele que semeia a boa semente é o Filho do Homem; ³⁸o campo é o mundo; a boa semente são os filhos do Reino; o joio são os filhos do maligno; ³⁹o inimigo que a semeou é o diabo; a ceifa é o fim do mundo e os ceifeiros são os anjos. ⁴⁰Assim, pois, como o joio é colhido e queimado no fogo, assim será no fim do mundo: ⁴¹o Filho do Homem enviará os seus anjos, que hão-de tirar do seu Reino todos os escandalosos e todos quantos praticam a iniquidade, ⁴²e lançá-los na fornalha ardente; ali haverá choro e ranger de dentes. ⁴³Então os justos resplandecerão como o Sol, no Reino de seu Pai. Aquele que tem ouvidos, oiça!»

http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Mt_13 [acesso em Maio de 2007]

¹⁰⁴ De outro texto de Lisboa galante “Encantador, não é verdade? (...) Rua dum pitoresco ciclôramico, com recantos de fome, lábios pintados, cabelos falsos (...). Gente destroncada dos convívios honestos, serenos, fecundos, desinteressados, que o habito legitima na vida, ou a honra, ou a Igreja. Exótico bazar

figuras grotescas e caricaturais é, em boa medida, o fulcro da experiência central e fascinante do apocalipse:

Alguns são pálidos, bisonhos, longos, dessimétricos de face, com uma vacuidade de espectros e de lesmas. Outros gorduchos, com apoplexia no afogamento da papada, um tom de lagosta e de ouriço cacheiro, todos se rebolam (...). O álcool caquetizou precocemente alguns em plena adolescência, revertendo em obesidades oleosas (...) Em quase todos a voz faz voltar a cabeça a quem na escuta, insexual, roufenha, com guinchos de alarme ao canto das palavras, e aqui e além de um vago mel a destilar perversões congênitas e infames (Almeida, 1927:182).

Agora o seu desespero tem alguma coisa de horrível, feito de esgares e ganidos, reviravoltas e súplicas (Almeida, 1992: 186).

Como vemos, o fim é aqui algo de concreto, como atrás afirmámos: consiste na visão de uma galeria de distorções fisiológicas e de deformações orgânicas que habita uma cidade necropolitana (como outras imagens indicam) e infernal. Esta galeria não é apenas um estrato isolado da população, socialmente alienado, que o noctâmbulo representa, mas a epítome de uma “raça de escravos e truões” (Almeida, 1992: 175) que vive num estado de loucura e de sofrimento essencial (“o seu desespero (...) horrível, feito de esgares e ganidos, reviravoltas e súplicas”). Trata-se portanto de um apocalipse biológico-rácico, já definido nas primeiras linhas deste subcapítulo: escravos para si mesmos e truões para um narrador que os examina e *critica*. E em outra passagem: “Há os megalocéfalos, (...) com calvícies precoces, amarelos de marfim japonês na depressão cretina das fontes, e bigodes de china, com grandes guias pendentes, lembrando dois ratos entretidos a lhes comer gulosamente as mucosidades do nariz” (Almeida, 1927: 183).

de torpeza! Promiscuidade que tendo perdido o refugio das lágrimas, já ri quando sofre e quando não sofre. Nada funambulesco (...)” (Almeida, 1927: 30-31). Se as justificações do “exótico bazar de torpeza” são morais (o desvio do “hábito”, da “honra”, da “Igreja”), a verdadeira pulsão do narrador é a visão amoral do “pitoresco ciclaramico”, isto é, da variedade carnavalesca inesgotável da miséria e do seu disfarce, para o que concorre a sempre presente ironia (“Encantador, não é verdade?”).

O gosto amoral e agressivo na representação das perversões e do sofrimento (“depressão cretina”) torna-se patente nas imagens que pretendem chocar pelo seu carácter repelente (“comer (...) as mucosidades do nariz”). E tudo isto culmina numa visão profundamente negativa, entre o asco e a descrença absoluta, que simbolicamente se dá na madrugada. O humano, projecto falhado, é deitado à sarjeta, nesta terrível passagem: “Toca a alvorada. Uma varina passa a correr, junto de mim. Esta mulher matinal, com arrecadas de oiro e fugitiva! – A que sarjeta atiraria ela o ventre que desfez?...” (Almeida, 1927: 280). cremos que nunca em momentos como este foi levada tão longe – no quadro da literatura portuguesa finissecular – a figuração de uma raça e de uma cidade nas convulsões do apocalipse¹⁰⁵.

Dissemos há pouco que o apocalipse é uma experiência fascinante, mas para quem? Para um observador que critica mais do que examina, mas que significativamente se oculta. É verdade que o *flâneur* de *Lisboa Galante* está significativamente ocultado durante todo o seu percurso. Apenas indirectamente o podemos surpreender: “Jamais me aconteceu ver aquele homem nas ruas de Lisboa a outra hora, e mais duma vez que tenho seguido, através da cidade, as suas espirais de espírito maléfico (...)” (Almeida, 1927: 275). O que pensamos motivar esta estratégia é a ficção de um observador neutro que, na verdade, procura instalar na representação uma pulsão de dominação; o que se prende, sem dúvida, com (um aproveitamento estético d) a ideação naturalista do escritor como clínico *transparente* das pulsões sociais, ao mesmo tempo que denuncia nessa representação a sua própria visão transfiguradora, como é evidente nos textos já citados. Como lembra Viçoso, própria de Fialho é a relação “sodomasoquista” que a sua escrita contratualiza com o leitor,

¹⁰⁵ Se Isabel Mateus afirma “A angústia perante este fim iminente é (...) quase um *leitmotiv* obsessivo na escrita de Fialho” (Mateus, 2007: 242), é estranho que também possamos ler na sua obra fundamental sobre Fialho que “É contudo importante sublinhar que as visões que a escrita literária fialhiana cultiva não têm uma dimensão apocalíptica, catastrófica, como é frequente em muitos poetas expressionistas (...). A consciência linguística e formal sobrepõe-se na escrita de Fialho à “mensagem” ideológica (...)” (Mateus, 2008: 219-220).

autopsiando numa “sala de anatomia” (Viçoso, 1999: 57) a sociedade. O autor procura fazer a noção da literatura enquanto dissecação, não já como ideologia, mas como efeito estético, “aproveitando” este traço estético-ideológico do naturalismo de modo a se autorizar a relação de poder do observador-dissecador com seres que não são humanos, mas sim animais e monstros. Há uma passagem iluminante em relação a esta leitura que fazemos:

Como às nove ou dez horas, por via de regra todas as figuras debandaram (...) entra a ser fácil coisa destacar dos grupos o personagem que propriamente deve considerar-se o protótipo do nocturno, isolá-lo da massa e pô-lo em foco, por vivissecá-lo em pleno asfalto, sob a incidência do gás, de que ele foge, larvado lóbrego, recluindo mais para a sombra dos prédios a sua *silhouette* trôpega e fugida (Almeida, 1927: 180-181).

Neste trecho metaliterário torna-se claro como o enquadramento ideológico naturalista, dado na comparação entre representação literária e vivissecção, é usado como imagem da focagem demasiado próxima do objecto (“pô-lo em foco”), relação de poder que é necessário instaurar na escrita de modo a surpreender um ser em putrefacção orgânica (“larvado lóbrego”) que de outro modo escaparia ao olhar.

Mas cremos que outro aspecto que ainda subjaz a esta questão é o do castigo pela decadência. O julgamento é, com efeito, um dos elementos temáticos fundamentais do pensamento apocalíptico¹⁰⁶, junto com a narrativa das origens. Segue-se-lhe a destruição catastrófica do mundo. É certo que este carácter judicativo se revela, antes de mais, no julgamento moral da barbaridade urbana feito pelos três autores. Em Fialho, a escrita é sentida como a própria aplicação desse castigo moral, com o objectivo de uma etiologia completa do fim, dominando completamente o seu objecto pela observação que se mascara de análise clínica:

¹⁰⁶ “A causa do fim do mundo é sempre diagnosticada no seio da própria humanidade, que é a responsável última do fim da sua própria historia, da sua *lignum vitae*” (Franco e Fernandes, 1999: 30).

Na ascendência de quase todos há fatalidades lúgubres de herança, o alcoolismo, a loucura, a paralisia geral, a pederastia, e todas as vesanias estranhas do luxo, misticismo e dissipação. (Almeida, 1992: 182-183)

E fermentos do ignóbil, ei-los que fazem colear outra vez, por entre a boa fé, a cobardia e a tolerância da turba, as fecalidades da sua alma crivada de inconfessáveis podridões (Almeida, 1992: 185).

Como vemos, a explicação médica, no primeiro parágrafo, depressa cede, não a apenas a uma leitura moralizante (“fermentos do ignóbil”), mas também a um juízo que, mais do que derivar da análise precedente como receita do necessário tratamento a aplicar, deriva da necessidade de impor um castigo que é o próprio escalpelizar das maleitas ocultas (“fecalidades da sua alma crivada de inconfessáveis podridões”).

O que em Fialho é uma etiologia gozosa da decadência, com uma infinidade de particulares tipos humanos é em Brandão encenação de alguns títeres que representam tipos universais e “morais” da dor, os poucos que se conseguem dolorosamente individualizar da massa em sofrimento e revolução que é o húmus: o Gebo, as prostitutas, os ladrões. Não há lugar para o prazer mórbido de Fialho; só para uma *Via Sacra* negra e trágica: “A casa das mulheres de dia é fúnebre, mas de noite, à luz do petróleo (...) lembra um circo de desgraça, onde palhaçadas trágicas façam gargalhar e onde os ladrões e as mulheres enfarinhadas representem a sério vícios e crimes, com risos e choros à mistura, para que o público que paga possa rir” (Brandão, 1984: 94). Em Brandão estes momentos narrativos que emanam do discurso poético omnienglobante, que é tipicamente o do Gabiru, manifestam-se em quadros soltos ao longo do romance enquanto histórias repetidas de miséria. Ao mesmo tempo, no discurso poético e pensante que a sua exposição inspira, tudo é apercebido, não como um quadro de personagens humanas em conflito, como nas cenas das prostitutas ou do Gebo (ou das narrativas de Fialho), mas sob o largo prisma de uma massa caótica em revolução que caminha desordenadamente em busca de um fim:

A toda a hora vai o enxurro humano pulindo as pedras. A ventania açouta o casarão e passa, levando poeira de cisma, ais, para outro mundo ignoto. Com a noite redobra a vida desta multidão feita de terriço: certos homens são sonhos, outros gritos (Brandão, 1984: 54).

Se em Fialho as virtualidades poéticas da sua escrita melhor se surpreendem na figuração das figuras carnavalescas animadas por instintos violentos, em Brandão a visão poética surge na própria noção do ser como conjunto avassalador de forças caóticas em moção. Os seres exprimem-se enquanto emoção, movimento, dor, enquanto mera expressão humana, animal ou vegetal das forças cegas que abalam o universo.

3.4. A conflagração apocalíptica do espaço urbano

Examinemos agora com mais atenção as formas pelas quais os espaços urbanos são afectados de forma determinante pela noção de fim. Note-se, antes de mais, como define Collins a presença das categorias espaço-temporais no género apocalíptico:

«Apocalypse» is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another supernatural being (Collins, 1979: 9).

Neste trecho o autor pensa a questão da literatura apocalíptica a partir da sua configuração textual de *visão* ou de *revelação*, o que nos deve levar a recordar a estrutura e os motivos das narrativas iniciáticas, e mesmo das narrativas visionárias medievais ou *visões*, sobretudo o aspecto fulcral da construção de paisagens simbólicas. Podemos aqui invocar obras como as *Cartas do Preste João*, a *Viagem de João de Mandeville* e ainda a *Visão de Túndalo*, possuindo o último dos quais um paralelo estrutural com a narrativa d'«O Sentimento...». Estes dois últimos textos descrevem uma travessia por uma paisagem simbólica, no primeiro deles através do inferno e do

céu, e em Cesário pelo “mundo simbólico de sombras reais que é a cidade nocturna” (Macedo, 1999: 165), estruturando-se de igual modo numa catábase¹⁰⁷, o mergulho na cidade corruptora, seguida de uma anábase. Se é sem dúvida o movimento catabático o fulcro do poema – uma viagem solitária através de um mundo infernal – a anábase, a ascensão a um plano celestial, não pode, por seu turno, em Cesário corresponder a uma visão directa, mas sim diferida: as casas de vidro e a raça que delas procede, como vimos. Note-se, de resto, como estas moradas se aproximam das construções de cristal ou pedra preciosa que surgem em narrativas iniciático-visionárias como a *Viagem de João de Mandeville*, às quais diríamos ser comum o sentido de uma subtilização simbólica da matéria, no texto medieval assumindo a figuração de uma cidade celeste, em Cesário o da cidade luminosa do futuro¹⁰⁸.

O texto medieval da *Visio Tundali* relata uma *visão* do *outro mundo* que enforma o plano espaço-temporal enquanto salvação escatológica na linha do tempo ao mesmo tempo que propicia o desdobramento do espaço em outros espaços. É a visão que a alma de Túndalo tem dos lugares celestes e infernais que vai comprometer a sua percepção do espaço terreno. Ora, em “O Sentimento dum Ocidental” cremos que se passa algo de semelhante, na medida em que elementos como as mansões de vidro ou mesmo o “sinistro mar”, não sendo em Cesário obviamente espaços transcendentais, são todavia figurações mítico-simbólicas, respectivamente celestiais e infernais, que alimentam a fictividade da sua viagem por uma cidade do fim do mundo (também no sentido de ser

¹⁰⁷ Quanto ao surgimento de um imaginário infernal para a cidade, notem-se passagens como a da aparição do “velho professor de latim” (Verde, 2007: 136) que, como nota Macedo (Macedo, 1999: 184-185), é intertextual em relação à *Divina Comédia* (que, como é sabido, herda a estrutura dos textos visionários: a *Visão de Túndalo* é tradicionalmente um dos seus étimos textuais. A caracterização da figura como “eterno, sem repouso” aproxima-o da imagem de um condenado ao inferno, tal como, aliás, - até certo ponto - a galeria de figuras distorcidas que encontramos na IIIª, e sobretudo na IVª secção, como os bêbados ou os cães. Mas as mais óbvias aproximações da cidade ao inferno residem na última secção, em que temos, numa situação menos objectiva, os ecos sem o sujeito visível a que pertencem, dos “gritos de socorro”, a figuração simbólica dos “emparedados” e, sobretudo, a visão geral da cidade como domicílio da “Dor humana” (Verde, 2007: 138).

¹⁰⁸ Haveria que desenvolver a questão do vidro no imaginário do século XIX como um material o futurista, o que surge em Júlio Verne, e que será configurado decisivamente pela Exposição Universal de Paris.

uma cidade finistérica) e do fim do tempo. Sendo o apocalipse, antes de mais, a projecção de um outro tempo no tempo presente (o tempo mítico da “raça ruiva do porvir”) e de um outro espaço no espaço presente (as casas vítreas e as “vastidões aquáticas”), “O Sentimento...” é assim um poema que – neste sentido – se aproxima claramente das coordenadas do finimundismo, sobretudo através desta aproximação possível da sua configuração narrativa e temática à literatura visionária.

Como dizíamos, as grandes figurações mítico-poéticas do poema, que instauram a presença de uma paisagem simbólica, são celestiais, bem como infernais. Em breve as aproximaremos a imagens semelhantes retiradas das obras fialhesca e brandoniana. A primeira das dimensões centra-se, como já sabemos, no momento que, na economia do poema, corresponde a uma anábase e que, na história futura do mundo, corresponde a uma regeneração universal. Trata-se da passagem visionária da “raça ruiva do porvir”, o exemplo mais forte que temos em Cesário da irrupção da perspectiva apocalíptico-escolástica, aliás claramente intertextual em relação ao mito clássico da perda e recuperação do prístino estado da raça da Idade de Ouro.

Com efeito, é a uma nova “raça”, ruiva – que devemos ler simbolicamente como a raça vital e regenerada, e não como referência a um povo específico –, que cumpre realizar o movimento libertador do espaço ocluso da cidade para as “vastidões aquáticas”. Acompanhando a evasão, o elemento feminino (“mães e irmãs estremeçadas” (Verde, 2006: 137)) – sugerindo a presença da *Anima* interior à matéria urbana, pela primeira vez permeável (Braga, 2007) – é “preservado”, como nota David Mourão-Ferreira, numa ambiência “toda carregada de luz e liberta de peso” (Mourão-Ferreira, 1995: 91), como que habitando uma transcendência que é dada, não pela superação da matéria em outra coisa, mas pela sua subtilização: “habitações translúcidas e frágeis” (Verde, 2006: 137).

A segunda dimensão da paisagem simbólica, a infernal, cumpre-se no imaginário da cidade como Babilónia em conflagração. Lembremos, a este respeito, que o apocalipse é uma fronteira espaço-temporal: não só o corte de uma linha temporal, mas o surgimento sobre um palco da alteração profunda de uma ordem em princípio já decadente. Essa alteração espacial é tradicionalmente a catástrofe, a desagregação total do espaço, a sua alteração física violenta: incêndios, terremotos. A cidade não é só um espaço de estagnação e de imobilismo, mas um espaço em movimento, movimento esse que é todo ele dado na relação com o elemento humano: a “Dor humana”. É ela que fará a cidade oscilar como num cataclismo ao ser trespassada por “um sinistro mar” que tem “marés, de fel”:

E enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar! (Verde, 2006: 138)

Nesta imagem fulcral a cidade cesária, tal como a brandoniana, ao mesmo tempo que atinge a figuração suprema do estatismo (a necrópole cósmica), torna-se paradoxalmente móvel através do elemento humano, já não situado em cada figura que encontra, mas sim hipostasiado, também ao modo de Brandão, numa entidade, “A Dor humana”, que é corporizada num simbólico mar em oscilação ascendente. Recordemos neste momento a cidade de Fialho:

Vista do cimo dos montes, a essa hora, a cidade perdeu completamente a configuração burguesa que havia à luz do sol, para tornar-se uma indefinida metrópole de assustadoras perspectivas, que vem duma banda engastar-se na curvatura do rio, enquanto pelas outras se arrasta e prolonga em sucessões de casarias, luzes, sombras e reflexos, que nos dão a ilusão dela prosseguir sem acabar, ate ao fim do mundo (Almeida, 1992: 175).

Tal como em Cesário, a cidade fialhesca é uma desproporcional (“assustadoras perspectivas”) e móvel (“arrasta e prolonga”) cidade dos mortos, no qual o elemento

apocalíptico é abertamente patente (“fim do mundo”). Será interessante continuar o contraponto com Fialho, a partir do mesmo texto de *Lisboa Galante*, “De Noite”¹⁰⁹:

Por cima dos prédios, sossego! O céu ganhou uma cor de nanquim lúgubre e morta, sem estrelas, zebrada com farrapos de névoa, onde goteja tédio em pérolas letais: e os olhos que se erguem cá do fundo das ruas mosqueadas de luzeiros, contra essa escuridão terrífica dos ares, os olhos vêem os cucurutos dos prédios apagarem-se num vago, e os fios do telégrafo em pautas de música, de esquina a esquina, reluzirem vagamente como outras tantas cordas de uma harpa, aonde em surdina vibrasse o *De profundis* duma raça de escravos e truões (Almeida, 1992: 175).

Nesta passagem encontramos uma comum sensação de clausura angustiada que nos recorda certos movimentos de animização cósmica do poema cesárico:

O tecto fundo de oxigénio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-me a quimera azul de transmigrar (Verde, 2006: 136).

Nos dois autores o céu é sempre fechado, aumentando – pela impossibilidade da evasão celeste e ideal (“quimera azul de transmigrar”) – a sensação de aprisionamento: “o tecto fundo (...) de ar”; “O céu ganhou uma cor (...) morta, sem estrelas”. Um comum olhar humano, elevando-se para o alto, cruza-se com um olhar não-humano, celeste mas obscuro, que chora “lágrimas de luz” ou “goteja tédio em pérolas letais”. Por outro lado, note-se o uso do pronome pessoal nesta e nas duas seguintes estâncias do poema e a repetição da presença do órgão da visão em Fialho (e os olhos que se erguem (...), os olhos vêem”) como forma subtil de afirmar a necessidade do sujeito em transfigurar o real, em visionar uma abertura.

¹⁰⁹ Encontramos em *Lisboa Galante* uma série de duas crónicas das quais temos vindo a citar algumas passagens: “De Noite” e “Madrugada de Inverno” que, não só lembram fortemente “O Sentimento dum Ocidental”, como notou Óscar Lopes (1987b: 470), mas que, para além disso, são como que um verdadeiro duplo em prosa do poema. Os textos de ambos os autores radicam na visão destilada da cidade e na experiência do isolamento, havendo vários filões temáticos comuns que os tecem em linhas paralelas. Há mesmo expressões e imagens textualmente muito próximas, o que nos leva a pensar que os textos de Fialho tecem uma intertextualidade com o poema cesárico (a primeira edição de *Lisboa Galante* é de 1890, e a do poema dez anos anterior).

Retenhamos agora, sem esquecer a última passagem de Fialho, outra quadra de Cesário:

E eu sigo, como as linhas de uma pauta,
A dupla correnteza augusta das fachadas;
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta (Verde, 2006: 137).

Deixámos o sentido da visão e passámos agora para a audição. O que desejamos sublinhar é a forma como em ambos os textos surge uma codificação musical do espaço urbano, forma subtil de o seu imobilismo se traduzir num movimento perceptível. Aos ouvidos do poeta e do cronista vem ter uma melodia cuja auscultação fornece uma explicação profunda da condição dos habitantes urbanos – o que mostra, por outro lado, como a mobilidade, a conflagração do espaço, depende também de uma leitura. Em Fialho as linhas dos fios eléctricos vibram na toada a que viceja a raça maldita (“*De profundis*” duma raça de escravos e truões”), à qual não será dada a hipótese da salvação profética de Cesário. Neste último, os prédios formam uma pauta legível (“E eu sigo, como as linhas de uma pauta,/ A dupla correnteza augusta das fachadas”) cujo prolongamento indefinido “na dupla correnteza (...) das fachadas” dá a ideia do movimento em leitura continuada. Mas se as notas pastoris que na pauta circulam despertam a visão libertadora (nem que seja pelo facto de, pela primeira vez, a matéria da cidade se torna permeável ao olhar: é possível observar as “noivas estremecidas”) das mansões de vidro e da raça do futuro que imediatamente se segue, em Fialho não há qualquer saída para o reafirmado destino de uma raça servil. Em ambos os casos é o destino de um povo que é representado no próprio corpo da cidade, morta sob a abóbada intransponível que encerra a vida oprimida de uma raça inteira¹¹⁰.

¹¹⁰ Note-se, lembrando afirmações de 3.3., que se pode ver nesta “raça” fialhesca, para além de uma mera dimensão orgânica – isto é, uma raça degenerescente e biologicamente corrompida – a condenação moral de Portugal.

N'Os Pobres de Brandão, a escatologia instaura-se enquanto esperançosa necessidade de uma salvação colectiva, no sentido da procura de um fim e de uma finalidade para o sofrimento dos pobres, sendo que a redenção do colectivo dos sofredores assume a figuração espacial de um *outro mundo*, ou seja, corresponde igualmente à introdução de uma outra coordenada espaço-temporal perceptível:

Assim a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério, a onda turva põe as mais fundas raízes à mostra, a torrente leva consigo de roldão a desgraça e o riso; sem cessar carrega este terriço humano para uma praia onde as mãos esqueléticas dos que sofreram encontram enfim a mão que os ampara, onde os olhos dos pobres, que se fartaram de chorar, ficam atónitos diante da madrugada eterna, onde todo o sonho se converte em realidade... (Brandão, 1984: 51-52)

Mas, se em Brandão a visão desse outro mundo se estrutura sob a forma de uma alegoria moral que usa elementos do mundo natural, dos quais devemos reter a imagem da praia e da “madrugada eterna” enquanto instâncias extra-mundanas transcendentais, em Cesário ela deriva de um investimento objectivo na transformação da matéria do real. Já o “mundo onde o sonho se converte em realidade” de Raul Brandão é, num sentido totalmente outro, a passagem para um plano completamente transcendente, e não gizado em função de uma transformação do real, como em Cesário. Como tão agudamente notou Rosa Maria Martelo: “(...) a sua poesia não produz o efeito de nos lançar no domínio do imaginário, mas o de lançar o imaginário para dentro do nosso mundo quotidiano e habitual” (Martelo, 2008: 61). É este gesto que subjaz à transformação das “mansões” da necrópole urbana numa matéria permeável à luz. É assim o próprio espaço da opressão que é transformado, e não abandonado como em Brandão, de acordo com o sentido cristão de uma transcendência que não participa do terrenal, na medida em que este último não pode oferecer mais do que a dor para os pobres: “Assim a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério” (Brandão, 1984: 51-52).

Vejamos agora como em Brandão há uma igualmente violenta redefinição do espaço, provocada não por catastrófes naturais mas por recriações do espaço que são *já* o olhar da conflagração apocalíptica. Trata-se da instauração de um campo movediço, caótico:

O bairro leproso estremecia. O prédio, queria ele próprio criar. O rio subterrâneo estrupia cóleras, engrossara, rompera para a luz. E a Árvore imensa enchia o mundo. Não era uma árvore como as outras, cheias de frescura e rumores – uma construção viva, com pernas e folhas que se agitam, um gigante forte e simples. A Árvore era enorme e só dor, esbranquiçada e só dor. E aquela dor materializada e de pé, chamava todos os desgraçados, atraía-os de muito longe até ao fundo do saguão, em frente do hospital de pedra, compacto, e monstruoso. Noite revolvida até às entranhas, fisionomias revolvidas até ao âmago – espectros de ladrões, de prostitutas e de pobres... À roda a cidade confusa e indistinta, léguas de pedra uniforme, e para lá mais pedra aglomerada. – a cidade era odiosa ou a vida é que era odiosa? (Brandão, 1984: 189).

Este é o momento de *Os Pobres* em que se instala um cataclismo na urbe pela desestabilização nos símbolos fulcrais que sustêm esse mundo: a Árvore e o Hospital, aos quais se acrescenta a presença de um elemento novo: um misterioso “rio subterrâneo” em ascensão, tal como o “sinistro mar” de Cesário. O espaço surge aqui num violento abalo cuja descrição é aproximável à de um sismo. Note-se a centralidade dos verbos representando movimento (“estremecia”, “rompera”, “engrossara”, “revolvida”) aplicados a elementos geográficos, em princípio imóveis (o bairro, o prédio, a Árvore). E este movimento da cidade sublinha a sua íntima conexão com o estado vivencial dos seus habitantes: reafirma-a como um plano ontológico degradante (“a cidade era odiosa ou a vida é que era odiosa?”).

Mas os antigos signos culturais da ocupação do espaço foram substituídos por outros; há agora uma nova fauna, o *lumpen* da modernidade pós-industrial que os três autores tão bem conhecem e exploram. Estes não são já os seres animais de Fialho,

mas uma categoria ontológica: todos os seres que sofrem. O que é raça e degeneração rática em Fialho é aqui um estado de ser que procura desesperadamente a salvação e o fim da dor. Esse estado de ser, o pobre, exprime-se em grandes movimentações colectivas humanas que terão o seu auge em obras posteriores, como *Húmus* ou *O Pobre de Pedir*, recuperando coordenadas ideológicas do milenarismo, como a exaltação escatológica dos desprezados, santos dos últimos dias. Vejamos esta passagem em que os novos santos se reúnem para perguntar ao Gabiru o sentido da vida:

Põem-se a discutir e os pobres, sem palavra, ouvem arredados. Há feições consumidas, olhos fartos de chorar, cabeças simples e grandes de mártires e de santos. Só eles sentem o mistério da vida; só eles gastos, mudos e contemplativos, mergulham na vida raízes profundas. Os outros dizem palavras, constroem com nuvens. Eles edificam. (Brandão, 1984: 236).

Aqui estamos na esfera do apocalipse como perda total das referências religiosas que forneceriam uma explicação para o sofrimento. Este fenómeno é, como sabemos, a base ideológica da literatura de Raul Brandão, como já explorado por Vítor Viçoso (Viçoso, 1999).

A dimensão moral e religiosa do fim prende-se intimamente com a do sacrifício, que anima passagens como esta última, na qual o nascimento de uma consciência espiritual, de uma santidade da dor (“cabeças simples e grandes de mártires”), exige o sacrifício cósmico (“feições consumidas, olhos fartos de chorar”) como via de libertação. Em Raul Brandão, o apocalipse é então um acto sacrificial de misericórdia pelos seres: a colectiva transição escatológica, nunca actualizada, para um plano transcendente, que encerraria a miséria e a degradação ontológica de que padecem, evidente no fenómeno omnipresente da dor. Libertação que tem no seu horizonte a sombra desse outro mundo, o mundo onde todas as coisas se realizam, e que só é possível ser instaurado por uma falha escatológica (“A toda a hora vai o enxurro

humano pulindo as pedras. A ventania açouta o casarão e passa, levando poeira de cisma, ais, para outro mundo ignoto (Brandão, 1984: 54”). Se essa salvação pode ser trazida por uma figura que intervém neste processo, como tentará ser o Gábiru, será na medida em que este se institui enquanto doutrinador das massas em relação à presença de um outro mundo que se opõe a esta vivência dolorida, numa situação narrativa que ecoa as conflagrações milenaristas das massas animadas por esperanças escatológicas num mundo por vir.

Conclusões

As páginas que o leitor acabou de desbravar, concerteza nem sempre paciente diante de uma sintaxe por vezes caprichosa, constituem o esboço de uma comparação entre três autores. Esta nem sempre foi totalmente inclusiva – isto é, nem sempre usou os três termos de comparação. No entanto, a nossa intenção foi a de, mesmo nos capítulos e subcapítulos em que os autores foram lidos isoladamente, imprimir uma dinâmica comparatista à nossa análise. Esperamos que a benevolência do autor se tenha igualmente estendido à questão do número excessivo de páginas, superior ao recomendado, mas porventura justificável pela complexidade dos temas e por se tratarem de três autores em análise, como todos sabemos, particularmente complexos, e que, por essa razão, pediam aturada dissecação textual.

Mas desejamos encerrar esta tese com algumas considerações, não sobre o que fizemos, mas sobre o que ficou por fazer, apontando alguns aspectos que poderão vir a ser desenvolvidos em trabalhos futuros – por nós ou por outros, bem entendido.

Há que referir em primeiro lugar que as virtualidades do conceito de fronteira, do qual procurámos transmitir uma leitura própria, não são de modo nenhum esgotáveis em trabalhos como estes. A fronteira, pelas suas virtualidades para a análise de tipo comparatista, fará sentido como conceito operativo onde quer que desejemos pensar fenómenos ou processos que impliquem uma visão não-essencialista, na medida em que o conceito não surpreende substâncias estanques em diálogo, mas sim complexos fenómenos de negociação não só do lugar, como do *ser* das coisas.

Em relação aos autores que estudámos nesta tese, cremos haver o seguinte a dizer: os estudos fialhescos estão ainda na sua juventude. Urge explorar a intensa modernidade de Fialho, de que talvez só agora – com o trabalho fundador de Pinto Mateus – nos comecemos a aperceber, e que cremos que passará, em trabalhos futuros, por uma exploração das seguintes elementos: a *flânerie* fialhesca e o que a singulariza, a relação entre a cidade e o corpo, a modernidade de Fialho. Estes aspectos relacionam-se mais com *Lisboa Galante* e outros livros. Quanto aos contos, há que os ler globalmente. Já tarda muito em aparecer um trabalho aturado e abrangente sobre a sua extraordinária contística.

Em relação a Raul Brandão, há que aprofundar a análise do processo alegórico, de que não houve tempo para teorizar convenientemente, em outras obras. Isto liga-se intimamente com o seguinte: não esquecendo nunca que a modernidade do texto brandoniano, em termos estético-formais, não deve nunca obscurecer a análise da instigação metafísica, também moderna de Brandão, e que já merecia uma análise sistemática proveniente da área da Filosofia.

Em relação a Cesário, coibimo-nos de dizer de que forma um autor já tão estudado ainda o poderá ser, mas penso que o caminho que desejamos seguir pode ser útil: o comparatismo, não só com outros autores portugueses seus contemporâneos.

Em relação a trabalhos futuros que visem uma leitura comparativa dos mesmos três autores, cremos que um dos temas mais relevantes a desenvolver será o do picturalismo que caracteriza a escrita dos três autores. Seria interessante desenvolver um tal trabalho no âmbito dos Estudos Interartes. Com efeito, a relação intensa que os três mantêm com as artes plásticas passa sobretudo pelo modo como a sua escrita procura simular processos e linguagens da esfera das artes plásticas, e como adopta elementos estéticos dessas linguagens.

Bibliografia:

a) Bibliografia Primária:

- ALMEIDA, Fialho de. 1927. 4ª ed.. *Lisboa Galante. Episódios e aspectos da cidade*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão [1ª ed. 1890].
- _____. 1991. 12ª ed. *A Cidade do Vício*. Lisboa: Círculo de Leitores [1ª ed. 1882.].
- _____. 1982. 12ª ed.. *O Pais das Uvas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1º ed. 1893].
- BRANDÃO, Raul. 1984. 11ª ed.. *Os Pobres*. Lisboa: Editorial Comunicação [1º ed. 1906].
- VERDE, Cesário. 2006. "O Sentimento dum Ocidental". In *Cânticos do Realismo e Outros Poemas*, Lisboa: Relógio d'Água [1ª ed. 1880].

b) Bibliografia Secundária:

- AGOSTINHO. 1985. *A Cidade de Deus*, volume III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. 1983. "Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo" In A.A. V.V. *Les Rapports Culturels et Littéraires entre Le Portugal et la France*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, Fialho de. 1992. *Os Gatos*, volume I. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ANDRADE, João Pedro de. 1963. *Raul Brandão*. Lisboa: Arcádia.
- AUGÉ, Marc. 2005. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Lisboa: 90º.
- BAKHTIN, Mikhail. 1982. "Forms of Time and of the Chronotope in The Novel". In *The Dialogical Imagination: Four Essays*, 234-342. University of Texas Press Slavic Series.

- BERNARDES, José Augusto Cardoso. 2001. "Fialho de Almeida: Uma estética de tensões". In *História da Literatura Portuguesa*, volume V, 293-308. Lisboa: Alfa.
- BLUMENBERG, Hans. 2000. *La Legibilidad del Mundo*. Barcelona: Paidós.
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves. 2001. *Do Finistérreo Pensar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BRAGA, Duarte Drumond. 2007. "Luz e transfiguração em Cesario Verde e Teixeira de Pascoaes". In BUESCU, Helena Carvalhão e MORÃO, Paula (orgs.). *Cesário Verde, visões de artista*, 221-235. Porto: Campo das Letras.
- BRANDÃO, Raul. 1986. "O Doido e a Morte". In *Teatro*, Lisboa: Comunicação.
- _____. 1990. *O Padre*. In *Impressões e Paisagens. O Padre*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____. 1991. *Memórias*, volume I. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____. 2000. *Memórias*, volume III. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 2001. *A Farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 2005. *História dum Palhaço: a Vida e o Diário de K. Maurício. A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. [ed. Maria João Reynaud] Lisboa: Relógio d'Água.
- BUESCU, Helena Carvalhão. 1990. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho.
- _____. 1995. "Georges Sand e Júlio Dinis: Questões de espaço no romance rústico francês e português". In *A Lua, a Literatura e o Mundo*, 49-58. Lisboa: Edições Cosmos.
- _____. 2001. "Fialho de Almeida, um atento espectador do mundo". In *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, 159-168. Porto: Campo das Letras.
- _____. 1995. "Metropolis, Mr. Scrooge et la poésie de António Nobre". In MARTINHO, Fernando (org.). *La Littérature et la Ville*, 51-54. Lisboa: AICL.
- _____. 2001. *Grande Angular, comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 2005. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 2007. "Movimento, flânerie e memória cultural". In *Cesário Verde: visões de artista*, 27-36. Porto: Campo das Letras, Porto.
- CAMÕES, Luís de. 1912. *Os Lusíadas*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- CASTILHO, Guilherme de. 1978. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Amadora: Bertrand.

- CERTEAU, Michel de. 2002. "Part III: Spacial Practices". In *The Practice of Everyday Life*, 91-130. Berkeley: University of California Press.
- CHEKOV, Anton. 1965. *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*. Louis S. Friedland.
- COELHO, Jacinto do Prado. 1977. "Fialho e as correntes do seu tempo". In *A Letra e o Leitor*, 149-161. Lisboa: Moraes.
- _____. 1961. "O que é vivo na obra de Fialho". In *Problemática da História Literária*, 98-112. Lisboa: Ática.
- COELHO, Maria Teresa Pinto. 1996. *Apocalipse e Regeneração, o Ultimatum e o imaginário da Pátria na literatura finissecular*. Lisboa: Edições Cosmos.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. S/d. *Biographia Literaria*. London: J. M. Dent & Co.
- COLLINS, John J.. 1979. "Introduction: Towards the Morphology of a Genre". In *Semeia*, 14, *Apocalypse: the Morphology of a Genre*, 1-20.
- COONEY, Nicola. 2007. "A Lisboa antropomórfica de Cesário". In BUESCU, Helena e MORÃO, Paula (orgs.), *Cesário Verde, visões de artista*, Porto: Campo das Letras.
- CORBIN, Henry. "Mundus Imaginalis". In www.hermeticbay.com [consultado em Junho 2008; [1ª edição em papel: 1965. In *Les Cahiers du Symbolisme*. Paris].
- COSENTINO, Samantha. "Sul concetto di confine e fronteira". In <http://www.direonline.it/portal/page/categoryItem?contentId=156595>. [Consultado em Maio de 2005].
- COSTA, Dalila Pereira da. 1984. *Da Serpente à Imaculada*. Porto: Lello & Irmão.
- COSTA, Lúcia Verdelho da. 2004. *Fialho d'Almeida. Um decadente em revolta*. Lisboa: Frenesi.
- DE MAN, Paul. 1984. "Symbolic Landscape in Wordsworth and Yeats" in *The Rethoric Of Romanticism*, 34-56. New York: Columbia University Press.
- DIAS, Augusto da Costa. 1977. *A crise da consciência pequeno-burguesa: o nacionalismo literário da geração de 90*. Lisboa: Editorial Estampa.
- DURAND, Gilbert. 1995. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- EIRAS, Pedro. 2005. *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.
- FERRO, Túlio Ramires. 1984. "Raul Brandão e a questão social". In BRANDÃO, Raul. *Os Operários*, 17-267. Lisboa: Biblioteca Nacional.

- FRANCO, António Cândido. 2002. *O essencial sobre Fialho de Almeida*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. 1996. *A epopeia pós-camoniã de Guerra Junqueiro*. Lisboa: Gazeta do Mundo de Língua Portuguesa.
- _____. 2000. “O Neogarretismo e o Ultimatum de 1890”. In *Anto*, Revista Semestral de Cultura, nº7, 15-28, Amarante.
- FRANCO, José Eduardo e FERNANDES, José Manuel. 1999. *O Mito do Milénio*, Lisboa: Paulinas.
- FREUD, Sigmund. 1988. *A Interpretação dos Sonhos*, volume I. S/l: Pensamento.
- GOMES, Rita Costa. 1991. “A construção das fronteiras”. In BETHENCOURT, Francisco e CURTO, Diogo Ramada. *A Memória da Nação*, 357-382. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- GOULART, Rosa Maria. 1990. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand.
- HICKS, D. Emily. 1991. “Border writing as deterritorialization”. In *Border writing. The multidimensional text*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HULIN, Michel. 1993. *La mystique sauvage*. Paris: PUF.
- IDEIAS, José António Costa. 1997. “Conto”. In BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 94-98. Lisboa: Caminho.
- KERMODE, Frank. 1997. *A Sensibilidade Apocalíptica*. Lisboa: Século XXI.
- LARSEN, Svend. 2007. “Boundaries: Ontology, Methods and Analysis” in SCHIMANSKI, Johan e WOLFE, Stephen (eds.). *Border Poetics Delimited*, 97-113. Hannover: Wehrhahn Verlag.
- LEAL, Gomes. 1989. 1ª ed.. *Fim de um Mundo*, Porto, Livraria Chardron.
- LOPES, Óscar. 1987. *Entre Fialho e Nemésio*, volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. LOPES, Óscar. 1987. “Cesário Verde ou do Romantismo ao Modernismo”. In *Entre Fialho e Nemésio*, volume 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOTMAN, Yuri. 1997. “The Notion of Boundary”. In *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, 130-142. London & New York: Tauris.
- LOURENÇO, Eduardo. 2004. “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, 23-35. In *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3ª edição, Lisboa: Gradiva.

- Lourenço, M.S. 2002. “Agonia até de madrugada”. In *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LUÍS, Agustina Bessa. 1994. “La campagne, mémoire des arts”. In *Regards sur la ville et la campagne*. Toulouse le Mirail: 303.
- MACEDO, Hélder. 1999. *Nós – uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Presença.
- _____. *Cesário Verde, o romântico e o feroz*. Lisboa: & Etc.
- MACHADO, José Pedro. 1977. “Fronteira” in *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, volume III, 94. Lisboa: Livros Horizonte.
- MACHADO, Álvaro Manuel. 1984. *Raul Brandão – Entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MARTELO, Rosa Maria. 2008. “Relendo o ‘Sentimento dum Ocidental’”. In VERDE, Cesário. 2008. *O Sentimento dum Ocidental seguido de uma leitura do poema por Rosa Maria Martelo*. Porto: Campo das Letras.
- MARTINS, António Coimbra. 1954. *Portrait de Fialho* [Sep. Bol. des Études Portugaises]. Coimbra: Coimbra Editora.
- MATEUS, Isabel Cristina de Brito Pinto. 2008. ‘Kodakização’ e *Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*. Lisboa: Caminho.
- MAY, Charles. 1994. “The nature of Knowledge in Short Fiction”. In MAY, Charles, May. *The New Short Story Theories*, 199-217. Athens: Ohio University Press.
- MENDES, Margarida Vieira. 1982. “Apresentação Crítica”. In *Poesias de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- MORÃO, Paula. 2004a. “Ecos de Camões em Cesário Verde e em António Nobre”. In *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, 29-37. Porto: Caixotim.
- _____. 2004b. “Cesário Verde – lendo ‘O Sentimento dum Ocidental’”. In *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, 191-199. Porto: Caixotim.
- MOURA, Vasco Graça. S/d.. “O Conto de Natal em Portugal”. In *Histórias Portuguesas de Natal*, 5-17. Lisboa: Público/ Colecção Mil Folhas.
- MOURÃO-FERREIRA, David. 1995. “Cesário e Camões – uma Leitura Complementar de ‘O Sentimento dum Ocidental’”. In *Colóquio/Letras*, n.os 135/136, 83-94. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- OLIVEIRA, Fernando Matos de Oliveira. “Fialho de Almeida: grotesco, crítica e representação”. In <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/foliveira.html> [consultado em Maio de 2005].
- PASCOAES, Teixeira de. 1925. *D. Carlos*, D. Manuel de Castro e Guilherme de Faria Editores: Lisboa.
- _____. 1987. *Os Poetas Lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1988. “O Espírito Lusitano ou o Saudosismo”. In *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)* [ed. Pinharanda Gomes], 43-58. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ e BRANDÃO, Raul. 2007. *Jesus Cristo em Lisboa, tragicomédia em sete quadros*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PATRÍCIO, António. 1974. *O Fim*. Lisboa: Livraria Sam Carlos.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. 1981. “Introdução”. In BRANDÃO, Raul e BRANDÃO, Júlio. *Noite de Natal*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- _____. 1995. “Introdução a ‘Raul Brandão e o legado do Expressionismo’”. In REIS, Carlos (coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa (Do Fim-de-século ao Modernismo)*, 269-281. Lisboa: Verbo Lisboa.
- _____. 2003a. “Fialho de Almeida”. In *História da Literatura Portuguesa*, volume VI: Do Simbolismo ao Modernismo, 156-158. Lisboa: Publicações Alfa.
- _____. 2003b. “O Expressionismo de Raul Brandão”. In *História da Literatura Portuguesa*, volume VI: Do Simbolismo ao Modernismo, 370-384. Lisboa: Publicações Alfa.
- PIMPÃO, Álvaro da Costa. 1945. *Fialho. I – Introdução ao estudo da sua estética*. Coimbra.
- POE, Edgar Allen. 1994. “Poe on Short Fiction”. In MAY, Charles. *The New Short Story Theories*, 59-72. Athens: Ohio University Press.
- PROPP, Vladimir. 2003. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega.
- REYNAUD, Maria João. 2000. *Metamorfoses da Escrita*. Porto: Campo das Letras.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. 1994. “Fialho de Almeida”. In REIS, Carlos (ed.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, volume VI, 317-358. Lisboa: Verbo.
- ROCHA, Clara. 2002. “O Cachimbo de António Nobre”. In *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, 13-21. Lisboa: D. Quixote.

- ROTHWELL, Philip. 1998. "Fuzzy Frontiers". In *Portuguese Literary and Cultural Studies*. Nº 1: Fronteiras/Borders, 55-65. University of Massachusetts Dartmouth: Center for Portuguese Studies and Culture.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de. 1992. "A crise de valores na viragem do séc. XIX para o séc. XX". In *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, 21-33. Lisboa: Instituto de Cultura e de Língua Portuguesa.
- _____. 2001. "António Nobre na encruzilhada finissecular". In MORÃO, Paula (org.), *António Nobre em Contexto*, 9-18. Lisboa: Colibri.
- SAID, Edward. 2000. "Invention, Memory, and Place". In *Critical Inquiry*, vol. 26, nº. 2 (Winter, 2000), 175-192. Chicago: The University of Chicago Press.
- SANTOS, Boaventura Sousa. 1994. *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- _____. 2000. *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. Porto: Edições Afrontamento.
- SARDINHA, António. 1917. "Fialho de Almeida". In BARRADAS, António e SAAVEDRA, Alberto [orgs.]. 1917. *Fialho de Almeida: In Memoriam*. Porto: Tipografia da «Renascença Portuguesa».
- SCHEIDL, Ludwig. 2001. "O significado das fronteiras literárias: da literatura finissecular ao expressionismo" in *Runa (Passagens de Fronteira/Grenzübergänge)*, nº 29, 12-21. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.
- SERRÃO, Joel. 1980. (1ª edição: 1959) "Da Lisboa dos Cabrais à poesia de Cesário Verde: pistas e sondagens". In *Temas Oitocentistas-I*, 131-160. Lisboa: Livros Horizonte.
- SHAW, Valerie. 1995. *Short Story: A Critical Introduction*. London and New York: Longman.
- SIMÕES, João Gaspar. 1971. "Raul Brandão Poeta". In *O Mistério da Poesia*, 95-117. Porto, Inova.
- _____. 1987. "Genealogia do conto moderno (1861-1915)". In *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*, 539-626. Lisboa: D. Quixote.
- VAN ACHTER, Erik. 2007. "Narrators and Borderlands: on the nature of the portuguese short story". In CORDEIRO, Cristina Robalo e SIMÕES, Maria João

- (coords.). *Narrativa breve: para uma abordagem diferencial*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- VIÇOSO, Vítor. 1984a. "Das feridas de Narciso ao pânico no reino das ideologias". In *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Comunicação.
- _____. 1984b. "Os pobres: um dolorismo redentor". In *Os Pobres*, 9-30. Lisboa: Editorial Comunicação, Lisboa.
- _____. 1999. *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos.
- _____. 2001. "A literatura portuguesa (1890-1910) e a crise finissecular". In MATOS, Sérgio Campos (coord.). *Crises em Portugal nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- WEINRICH, Harald. 1999. *Lete: arte e critica dell'oblio*. Bologna: Il Mulino.
- ZIENTARA, Benedikt. 1989. "Fronteira" in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Estado-Guerra, 306-317. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.